بحوث سوفييتية
جديدة في الأدب العربي

مجموعة مقالات

ترجمة: محمد الطيار

جمع المقالات:

فاليريا كيربتشكو

الكساندر كودلين

دار (رادوغا) موسكو

الترجمة إلى اللغة العربية (دار رادوغا) 1986

توطئة

في سنة 1978 أصدرت دار "التقدم" للطباعة و النشر بموسكو (بروغريس)كتابا مترجما إلى اللغة العربية يضم مجموعة من مقالات المستشرقين السوفييت تحت عنوان "بحوث سوفييتية في الأدب العربي" أثار اهتمام لذا القارئ العربي. وهذه المجموعة الجديدة تتناول عددا من القضايا الهامة لماضي وحاضر الثقافية الأدبية في البلدان العربية. وقبل الولوج إلى وصفها بمزيد من التفصيل لا معدي عن قول عبارة بصدد بعد المهام العامة للبحث الأدبي السوفييتي التي تحدد في الكثير طابع البحث الأدبي الاستعرابي في الاتحاد السوفييتي .

خلال الأعوام الأخيرة ظهرت في العلم السوفييتي بحوث غير قليلة توسع كثيرا التخوم الجغرافية والتاريخية للآداب والآثار الفنية المدروسة. لقد واصل العلماء السوفييت الأعداد الذي بدأ سابقا للأساليب المنهجية للدراسة المقارنة للعملية الأدبية العالمية والبحث عن السبل لتعميم المادة التاريخية– الأدبية المتوفرة وسلطت الدراسة المفصلة على قضايا أساسية في البحث الأدبي من قبيل الصلات المتبادلة بين الآداب القومية، ودور الأسلوب النمطي في البحث الأدبي والتحليل المقارن لتطور النظام الفني في الغرب وفي الشرق، ومحتوى مبدأ وحدة العملية الأدبية العالمية، والعديد سواها. ويمثل حصيلة جهود الأعوام العديدة للعلماء السوفييت بصدد دراسة القوانين الطبيعية الموجهة و الرئيسية للعلمية الأدبية العالمية التحقيق العمل البادئ للخطة الضخمة بشأن إعداد دراسة في تسعة مجلدات عنوانها ((تاريخ الأدب العالمي)) (وقد صدرت منها المجلدات الثلاثة الأوائل).و سوف يشمل هذا البحث وصف تاريخ آداب العالم منذ الأزمان السحيقة وحتى خمسينات القرن العشرين. . ويسهم المستشرقون بقسط كبير في انجاز المهام المشتركة للبحث الأدبي السوفييتي وأبحاثهم موجهة نحو درس أهم القضايا لتاريخ الآداب القومية على حدة في الشرق ارتباطا بمضمون العناية الأدبية العالمي وإظهار القوانين الطبيعية المشتركة للحركة الحثيثة لهذه الآداب في المرحلة الراهنة وتحليل إسهامها في نضال مرحلتنا الفكري – السياسي. وقد بدأ العلماء المشتغلون في شتى المراكز الاستشراقية بالاتحاد السوفييتي عملا جماعيا حافلا لوضع سلسلة من تواريخ الآداب القومية في بلدان الشرق. يشارك المستعربون السوفييت في حل هذه المسائل المشتركة وإذ يتعاونون بنشاط في إعداد ((تاريخ الآداب العالمي)) وفي البحوث التعميمية حول مختلف قضايا الآداب الشرقية واضعين دراسات عديدة عن الأدب العربي في القرون الوسطى و الحديث والأحداث . وهذه المجموعة التي بين يديك أيها القارئ العزيز مدعوة إلى تعريفك على النشاط المتنوع للمستعربين السوفييت الباحثين في الأدب خلال الأعوام الأخيرة.

و لدى انتقاء المادة لهذه المجموعة روعي السعي إلى تباين سعة اهتمامات المستعربين السوفييت إذ ضمت إليها مقالات عن الشعر الجاهلي والشعر القرن العشرين و السيرة الشعبية العائدة إلى القرون الوسطى و الروايات المؤلفة أوائل الثمانينات و النظرية الأدبية العربية في القرون الوسطى والخواص النمطية للرومانسية العربية كتيار أدبي و مقاولات مكرسة لظواهر أدبية الهامة أخرى من حقب شتى و طبقا للمبدأ المرعى الذي يعين ترتيب توزيع المواد في المجموعة فإنها تستهل بمقالات عن الأدب العربي في القرون الوسطى. و هذا الأدب يحظى باهتمام خاص لذا مستعربي الإتحاد السوفيتي. و تظهر بحوث جديد حول شتى مشاكل التراث الأدبي العربي. و يزاول العديد من المستعربين بين المعروف وفق التقليد الناشئ منذ عهد الاستشراق الروسي لفترة ما قبل الثورة(أكتوبر عام 1917) نشاط الترجمة و بفضل جهودهم تعرف القارئ الروسي على ترجمات عدد كبير من آثار الأدب العربي للقرون الوسطى. وهذا الاهتمام مفهوم نظرا لأن تراث القرون الوسطى بحكم عدد من الأسباب الموضوعية يلعب دورا خاصا لا في البلدان العربية وحدها و إنما أيضا في البلدان الشر الأخرى. وخلافا على سبيل المثال، عن بلدان أوربا حيث يثمن كذلك عاليا أدب القرون الوسطى الثرى و متعددة الأنواع ظلت تقاليد القرون الوسطى في الشرق متطورة و متوارثة حتى القرن التاسع عشر. و تلتحم هذه التقاليد في بلدان الشرق عضويا مع الثقافة الجديدة و تمثل تراثا حيا و كلاسيكية قومية. و بفضل جهد أكثر من جيل واحد من العلماء المتخصصين في دراسة القرون الوسطى ثم أعداد مذهب متكامل للعملية الأدبية العالمية في القرون الوسطى ووضع وصف لأدب القرون الوسطى باعتباره نمطا معينا في تطور الأدب العالمي .

و تبث أن الأدب العالمي في القرون الوسطى قد تمنع بوحدة معينة استدعاها تشابه الظروف الاجتماعية – الاقتصادية و مقايسة مستوى الثقافة في شتى المناطق .وآمنت هذه الوحدة بالصلات متعددة الأشكال بين الأدب العالمي.و ظهرت في تركيب العام لشتى آداب القرون الوسطى للأدب (أي تركيب الآثار الداخلة ذلك الوقت في مفهوم الأدب) و في تطابق الاتجاهات الأدبية العديدة (مثل الأدب الديني و البلاطي و المدني و غيرها)مشابهة في المذاهب العامة للإبداع التواق إلى الأصولية و ما إلى ذلك. و يشكل مذهب وحدة الأدب العالمي في القرون الوسطى قاعدة نظرية جديدة لدرس الأدب العربي في القرون الوسطى و يفتح إمكانات واسعة للمقابلة التقارنية–التنميطية المعللة نظريا .و تبدو نافعة لدى تحليل الأدب العربي نتائج دراسية الظواهر المشاكل المعينة لهذه الآثار الأدبية أو تلك و المتواصل إليها على أساس مادة من آداب القرون الوسطى. وسوف تساعد الدراسة المعمقة للأدب العربي من حيث هذا الجانب أو سواه في أغلب الاحتمال بدورها على الدراسة الآداب الأخرى متن القرون الوسطى

و تضم هذه المجموعة مقالات في مختلف مشاكل الأدب العربي للقرون الوسطى.

في مقالة ((حول مشكلة صحة الأصل للشعر الجاهلي))يسعى كوديلين إلى إيجاد السبل للحل الممكن لإحدى أقدم المشاكل للتاريخ الأدبي العربي على ضوء دراسة العلمية الأدبية العالمية في القرون الوسطى .و من السمات الملازمة لتلك الآداب من هذه الحقبة التي اجتازت مرحلة مبكرة من عهد الإبداع اللفظي

الشفهي المتوحد سمة الانفصال ا لتدريجي من الفلكلور. وعلى هذا الضوء يتناول كوديلين الشعر الجاهلي باعتباره ((أدبا شفهيا)) و كإحدى الظواهر المتنقلة من الفلكلور من إلى الأدب .و هو يبين تغير وظائف الشعر العربي المبكر الذي استدعته إعادة البناء الجذرية لخواصه التركيبية.

و لدى الحفاظ على الشكل الشفهي لوجودها الشائع اجتازت القطع المؤلفة للأدب الجاهلي دربا طويلا من كونها نصا ((جاريا)) متغيرا بين أداء وآخر (و خلال تلك الفترة كانت القطع الأدبية الجاهلية لا تزال وسيلة لتسجيل شتى المعلومات والشواهد و مثلت ((نمطا خصوصيا منة الذاكرة الاجتماعية))) إلى النص مستقر نسبيا (و كان الشعر المبكر قد اعتبر آنذاك مصدرا تاريخيا و لغويا و سمي :((ديوان العرب))).

ولا يؤدي الانفصال التدريجي لهذا الأدب أو داك من آداب القرون الوسطى عن الفولكلور إلى الفصل التام بين المنظومتين الفنيتين وتبقى الصلات بينهما (وهي في العادة متنوعة كثيرا) طيلة فترة القرون الوسطى . وتتناول مقالة فلشتينسكى ‹‹ نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ›› للتنوخى كنموذج للحكاية العربية في القرون الوسطى بشكل مختصر تاريخ فن القصة العربي والطابع الخصوصي للقصص التي جمعها التنوخي و القائمة على أساس تقاطع التقليد القصصي الشعبي مع تقليد القصة الأدبي لدى الفئات المثقفة ويبين كاتب المقالة أن الاتجاه نحو الإرشاد يقارب قصص التنوخى مع القصة من الأدب الرفيع، أما الاتجاه نحو التسلية فأنه يقربها إلى القصص الشعبية. . ومقالة خالدوف ‹‹كتاب الأغاني ››لأبي الفرج الأصفهاني ›› مكرسة لهذا الكتاب الشهير في الأدب العربي من القرن العاشر والذي تتمتع دراسته بأهمية من حيث أنارت العديد من مشاكل الشعر العربي في القرون الوسطى. وتقوم المقالة على أساس مادة فعليت كبيرة وهي تحتوي على وصف مفصل لهاد الكتاب والنشطة الأدبية لمؤلفه. وتتضمن المقالة كدالك محاولة إلقاء الضوء على بضعة جوانب هامة من الحياة الأدبية في بغداد بعصر ازدهار الثقافة العربية. يمثل أهمية كبيرة لاستيضاح خواص نمط القرون الوسطى من الأدب البحث في دراسات وتصورات عن الأدب في تلك القرون. وقد خلفت العلوم والدراسات الأدبية والغوية العربية في القرون الوسطى، تراثا ثريا في هذا المجال. وكرست لدراسته مقالة كوديلين قضية الأصول في النظرية الأدبية العربية لتلك الفترة نفسها تبيان تفرد مبادئ الإبداع التأليفى الأصل في الشعر العربي للقرون الوسطى على خلفية دراسة الثقافة العالمية وأدب القرون الوسطى. ويقود التحليل النمطي كوديلين إلى الاستنتاج بأن التفسير المتماثل لمذهب أصول الإبداع الشعري العائد إلى القرون الوسطى، متعذر بدون الأخذ بعين الاعتبار لخواص الوعي الاجتماعي الذي ولده وبدون استيضاح تفرده كظاهرة فذة في ثقافة القرون الوسطى.

ويختتم قسم القرون الوسطى من هذه المجموعة بمقالة شيدفار حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية)) وتقع هذه السيرة المنتمية إلى الملحمة العالمية المكتوبة(وقد بلغتنا آثار هذه الملحمة بشكلها الكتابي)عند الحد الفاصل ما بين الملحمة والرواية ولكنها على أية حال تتخطى هذا الحد باتجاه الرواية .وشأن معظم الآثار العالمية للملحمة المكتوبة ومنها مثلا (ملحمة غلغامش) و (الالياذة) و (الاوذيسة) و

(المهابهارتا) و (رامايانا) و (ايدا) و (بيوفولف) و (أنشودة عن النبلونغيين) و (أنشودة عن رولان) وسواها تعتمد السيرة الشعبية العربية إلي حد كبير على التقليد الفولكلوري وتبحث شيد فار في مقالتها القضايا المعقدة لمنشّأ السيرة الشعبية كنوع أدبي متبنية فيها عناصر النزعة الأسطورية والفولكلور والأدب الديني مثيل ومحللة خواص أسلوبها الذي كان عرضة لتأثير التكنيك الملمحي للأداء. كان القسم المكرس للعصر الحديث في المجموعة السابقة مؤلف من مقالات في مواضع مصرية. وقد عكس ذلك المحتوي ألاتجاه الغالب على اهتمامات العلماء المعاصرين السوفييت وقد استدعته بدوه واقعية الحالة الأدبية في العالم العربي فحتى أمد غير بعيد كانت مصر هي الزعيمة المعترف بها للثقافة والأدب عند العرب.

ولكن خلال العقد الأخير من السنين أخذنا نشهد تطورا سريعا لم يسبق له يسبق له مثيل للنشر والشعر في جميع الأقطار العربية أصلا.

ويسترعى الانتباه خصوصا الانتباه العاصف للرواية العربية التي تشغل محلا متوطدا باطراد في آداب حتى تلك الأقطار العربية حيث لم يكن من أثر أصلا في السابق للرواية كنوع فني .

وخلال الأعوام المنصرمة أنجزت في شتى مراكز الاستشراف السوفييتية عشرات الأبحاث حول أدب بلدان المشرق والمغرب العربية ويضمن ذلك الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في الجزائر وتونس والمغرب (مراكش) .

إن دراسة إبداع كبار الكتاب والشعراء ومنشأ الأنواع والاتجاهات الأدبية العصرية وتركيب أدب شتى البلدان العربية توجه الباحثين السوفييت نحو المشاكل العامة للأدب العربي المعاصر مثل عدم التناسب في تطور الأدب من النمط المعاصر في مختلف الأقطار العربية وما يرتسم جلال الآونة الأخيرة من التزامن – أي موازنة مستويات الأدب – لهذه العلمية وجوهر وأهمية التركيب العربي – الأوروبي وتوسيع مجال الصلات المتبادلة وكذلك التكامل المتزايد للأدب العربي مع العلمية الأدبية العالمية والى جانب ذلك تنامي دور التراث الثقافي باعتباره من هم العناصر المكونة للنظام الفني للأدب العصري.

وتشخص مشاكل مماثلة أيضا أمام باحثي آداب بلدان الشرق النامية الأخرى مما يتيح استنباط الاستنتاجات عن التقرب النمطي للعديد من الظواهر والعمليات التي يستدعيها تشابه الظروف الاجتماعية_التاريخية في المناطق و الأقطار التي تحررت مؤخرا فحسب من التبعية الاستعمارية والتي تملك تراثا ثقافيا ضخما ممتد الجذور إلى أعماق الزمن العريق.

وأتاح ما حققه المستشرقون المتخصصون بدراسة الأدب المعاصر من الأبحاث المتنوعة والمنسقة الشروع في إعداد المجلد الختامي التاسع من كتاب ((تاريخ الأدب العالمي)).

وقد انعكست المواضيع المومى إليها في المقالات التي أدرجت في هذه المجموعة .

ومقالة دولينينا ((عند منابع الرومانسية العربية)) كتبت بمناسبة صدور كتاب في عام 1981 يضم ترجمات نماذج من النثر الرومانسي العربي وقد مثل فيه إبداع الرومانسيين العرب المرموقين ويضمنهم

مصطفى لطفي المنفلوطي وجبران خليل جبران والآنسة مي (ماري زيادة) وأبو القسم الشابي وغيرهم. تنظر دولينينا إلى الرومانسية العربية باعتبارها اتجاها أدبيا مقترنا بكل من الرومانسية الأوروبية و الأمريكية ولكنه تطور في فترة زمنية أكثر تأخرا عنها وكشف عن صلة أكثر قربا مع التنويرية مما تجلي في الآداب الأوربية. ولدى ملاحظة الباحثة. فضلا عن ذلك. العناصر الواقعية في المؤلفات النثرية للرومانسيين العرب ومنهم مثلا أمين الريحاني وميخائيل نعيمة تؤكد أيضا ميوعة الحدود ما بين الرومانسية و الواقعية الأمر الذي يتطابق مع ملاحظات باحثي آداب الشرق الأخرى الذين يلاحظون التغلغل المتبادل كالحلول والتناقض بينها وكذلك (الاختلاط) و (التمازج) فيها لشتى مراحل التطور وهي أكثر تمططا من حيث الزمن منها في الآداب الأوربية وتمثل مقالة سافرونوف (بصدد مواصفة شعر الكلاسيكية الجديدة في مصر أوائل القرن العشرين) جزءا من دراسته للشعر المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر –أوائل القرن العشرين أي الفترة التي تم أثناءها الانتقال من تقعيد الشعر التقليدي إلى الشعر من النمط الجديد .واد أجمل كاتب المقالة منجزات احمد شوقي وحافظ إبراهيم في تجديد مواضيع الشعر أعاد العناية الرئيسية إلى القضية المتعلقة بآفاق التطور اللاحق للشعر العربي الجديد مع الحفاظ على أشكاله القديمة الموروثة من القرون الوسطى .وهو يستنبط الاستنتاج حول عدم الكفاية في تجديد المواضيع وحول أن اكتشاف الشعر وإدراكه لمحدودية إمكاناته هو الذي استعدى بالذات الاتجاه الرومانسي الذي واصل في الصراع ضد الكلاسيكية الجديدة تطويره الحثيث للشعر المصري .وتجري مقالة فرولوفا (الشعبية والتقاليد والدواعي الوطنية في شعر الحب الوجداني السوداني) في مجرى الاهتمامات العلمية العامة لدى هذه الباحثة التي تزاول الدراسة المقارنة للشعر العربي الكلاسيكي والعصري الأدبي والشعبي. وعلى مثال إبداع بعض الشعراء السودانيين تتابع فرولوفا الصلة المتبادلة القائمة بين الشعر الصوفي من القرون الوسطى والشعر الوطني المعاصر والشعر العاطفي الوجداني في باب الحب والغرام . إن الميل إلى الكناية المجازية وتطابق القاموس الشعري وثبات الألفاظ المستخدمة من قبل الشعراء من مختلف العصور والذين ينظمون أشعارهم باللغة الأدبية الفصحى أو الشعبية العامية الدارجة على السواء تكفل تورث التقاليد من جهة وطمس الحاجز ما بين الشعر الأدبي و الشعبي من الجهة الأخرى .

وتمثل مقالة كير بتشنكو ((المؤثرات الأوربية في النثر المصر)) محاولة لتعميم الدراسات المتوفرة لتطور النثر في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين و تبين المقالة أن النثر المصري المعاصر نظام فني يختلف من حيث النوع عن الأدب العربي التقليدي للقرون الوسطى الذي له قوام نوعي مغاير و هو يستخدم و سائل أخرى جديدة مبدئيا للتعبيرية المجازية و قد لعب دورا معينا في نشوء هذا النظام التأثير المتبادل لعوامل مثل توفر التقليد الفني القومي القوي و التغيير السريع للظروف الاجتماعية _ التاريخية للوجود القومي و الصلات المتصلة الوثقى الدائمة مع الأدب و الثقافة الغريبة المتطورة و تعتقد كاتبة هذهç المقالة أن صياغة نظام النثر الجديد في مصر قد أنجزت خلال أعوام الخمسينيات بظهور المؤلفات التي تحمل جميع علائم الواقعية الناضجة. .

تتناول مقالة كير بتشنكو الثانية المدرجة ضمن المجموعة الحالية و هي ((حول بعض الجوانب من التوجه صوب التراث في الأدب المصري)) عنصرا مكونا آخر لنشوء النثر المصري الحديث هو التراث الثقافي متتبعة طريقة استخدام عناصر التراث في الأدب الفني بشكل يعكس تطور التفكير التاريخي لدى خالقيه و مبدعه من الكتاب المنتمين إلى أجيال شتى.

أما يونسوف الذي وهب أعواما عديدة لدراسة إبداع توفيق الحكيم و منه تأليف المسرحي ضمن مقالته بهذه المجموعة ((المسرحية التاريخية في الأدب العربي المعاصر)) فإنه يحدد ثلاث مراحل من تطور المسرحية التاريخية العربية .في فترة أواخر القرن التاسع عشر _أوائل القرن العشرين رسم مؤلفو المسرحيات الأولى ذات المحتوى التاريخي سليمان البستاني و نجيب الحداد و فرح أنطوان و غيرهم مهمتهم باعتبار اجتذاب عناية أبناء قومهم إلى ماضي العرب التاريخي المجيد و إنعاش مشاعر الفخر القومي و العزة فيهم وخلال أعوام الثلاثينات – الأربعينات اتسم الموضوع التاريخي في التأليف المسرحي لمحمود تيمور و علي أحمد باكثير و توفيق الحكيم و سواهم بطابع فلسفي و أخلاقي و عند انبعاثها في الستينيات – السبعينات في إبداع عبد الرحمان الشرقاوي و سعيد الله و نوس و رياض عصمت و غيرهم اكتسبت المسرحية التاريخية في رأى كاتب المقالة الطابع المجازي و تحتوي أحيانا انتقاد حاد للواقع الراهن .

و يتوصل يو نسف إلى الاستنتاج بأن قدرة المسرحية التاريخية على التصادي مع أكثر مشاكل العصر السياسية و الاجتماعية آنية تجعلها اليوم أحد أشهر الأنواع الأدبية للتأليف المسرحي العربي و أكثرها شيوعا .

و تطرح مقالة ميكولسكي (سبل تكوين النثر الروائي الفلسطيني :التقاليد و العصر) القضية حول طابع استخدام التراث الكلاسيكي في الأدب الفلسطيني الحديث. و على أساس تحليل إحدى أهم الروايات الفلسطينية و هي :الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) بقلم أميل حبيبي يبين ميكولسكي أن التراث الكلاسيكي يشغل فيها محلاها ما. و لدى استخدام الأساليب التأليفية التقليدية يدخل أميل حبيبي إلى نص الرواية شتى الوحدات التأليفية – الأسلوبية . وتسهم المقتبسات المحولة من المؤلفين القدامى في خلق عبارات الرواية الحوارية الداخلية.و تلعب المقتبسات غير المحولة و العديد من وقائع التاريخ العربي و الثقافة القديمة دورا هاما في نشر المحتوى و بسطه. ويمثل التراث الكلاسيكي بالذات ذلك العنصر الذي يعين خاصية الشاعرية في هذا النتاج .و في الختام يجدر التوقف عند قضية هامة تشخص أمام أي باحث في الأدب العربي المعاصر. و إذا كانت لا تساوي أي واحد من العلماء لا داخل البلدان العربية نفسها و لا خارج حدودها شكوك في الحكم القائل بان الأدب العربي –الإسلامي و الثقافة العربية. الإسلامية للقرون الوسطى كانا يمثلان كلا موحدا و جامعا متماثل النوعية جدا من حيث مواصفاته فإن وجهات النظر تختلف بهذا الصدد تجاه الأدب العربي اليوم نظرا لأن الواقع الراهن نفسه يهيئ الأدلة على جريان عمليات مختلفة من حيث اتجاهها.والسؤال عما إذا كان الأدب العربي سيكون بوسعه على مدى فترة تاريخية طويلة أخرى الحفاظ على وحدته المعززة بجامع اللغة و التراث و المصائر التاريخية أم أنه ينتظره مستقبل شبيه

بمصير و نصيب الآداب الرومانية التي خرجت عن الجدر اللاتيني المشترك و التي تطورت إلى آداب و وطنية مستقبلة و منفصلة عن بعضها البعض مرتبط بالعدد العديد جدا من العوامل غير الأدبية و محاولات إعطاء رد وحيد المضمون عنه تبدو حاليا غير مجدية. بيد أن الدرس المقارن لحالة الأدب في شتى أجزاء العالم العربي يمكنها إلقاء الضوء على النزاعات القائمة في هذا الشأن.و من الجلي أن مثل هذه الأبحاث المقارنة ذات النطاق الواسع لا يمكن إنجازها إلا بالجهود المشتركة للعلماء- المستعمرين في شتى بلدان العالم سواء العربية أو غيرها و الضرورة الماسة تستدعي في هذه الظروف إجراء الاتصالات العلمية و تبادل الآراء و المناقشة العلمية الصريحة و استيضاح و جهات النظر المتبادلة و الأخذ بأكثرها خصبا و جدوى.

فاليريا كيربتشنكو الكساندر
كودلیین

كودلين

حول مشكلة صحة الأصل للشعر الجاهلي

ترسخ في الأدب الاستعرابي العالمي منذ أمد بعيد الرأي القائل بان أبكر نماذج إبداع العرب الشعري تشكل معايير للمهارة الفنية. وهذا الرأي في صيغته العامة ليكاد ينير أية اعتراضات جادة. ولكن لدى التمعن المعمق للمسألة يتعين إجراء بعض التدقيقات الهامة فيه .

قبل كل شيء أكد العلم الأوروبي منذ أواخر القرن الماضي أن الشعر الجاهلي ككل لم يتقبله دوما المؤلفين والعلماء المتأخرين عنه زمنيا باعتباره المثل الأعلى الذي لا يبلغ إليه .. وكثيرا ما اعتبرت قيم الشعر الإسلامي الجديد مساوية لقيم الشعر الجاهلي القديم بل وأحيانا باعتبارها متفوقة عليها وفائقة (بغية التفصيل راجع8).

ولكن هذا ليس سوى أحد جوانب القضية .. والجانب الأخر هو انه ليس كل النتاجات الجاهلية قد وصفت من قبل إعلام القرون الوسطى كنماذج صحيحة الأصل من إبداع العرب الشعري في العصر الجاهلي السحيق .. واعتبر عدد كبير من النتاجات المنسوبة إلى المؤلفين الجاهلين أو من عهد صدر الإسلام منحولة في وقت متأخر من قبل جامعي الشعر القديم .ويتضح مدى شخوص المشكلة حول صحة الأصل للنماذج القديمة على الأقل من انه كان ممكنا من حيت الجوهر تعريض زمن إنتاج أية قصيدة اعتبرت قديمة للشك في البحوث اللغوية والأدبية للقرون الوسطى كلية أو في بعض أجزائها[1].. وإذا كانت نسبة قسم كبير من الشعر القديم للعصر القديم قد وضعت موضع الشك فمن الطبيعي أن التصور عن مجمل الشعر القديم بوصفه معيار للإبداع الشعري خلال الفترات المتأخرة عن هذا العهد يسلب الأساس اللازم ويتحصل في الواقع وكأن المثل الأعلى للشعر المتأخر إنما هو مشعوذات ومنحولات موضوعة من قبل مؤلفين جدد على غرار النماذج القليلة الباقية من الشعر القديم الأصيل.

وعجز علماء اللغة والأدب من القرون الوسطى عن حل مشكلة صحة الأصل للقصائد الجاهلية إذ كانت على جانب كبير من القلق والذاتية معايير هم في انتقاء القصائد الجاهلية الأصلية .ولم تكن انجح كثيرا محاولات الباحثين المعاصرين..وبالنتيجة لا اثر بعد في الاستعراب لرأى موحد بصدد سبيل حل هذه المشكلة و بالتالي تطرح أراء متناقضة عن أهم قصائد الشعر الجاهلي[2].

نكتفي بذكر مثال واحد ذي دلالة محددة.من المعروف انه تحظي بشهرة خاصة في الشرق منذ القرن الثامن ولدى المستشرقين الأوروبيين منذ القرن الثامن عشر القصائد التي يطلق عليها اسم المعلقات (وهي سبع وفي بعض الروايات الأخرى تسع وعشر) (هـ) وهكذا فان المستعرب الفرنسي الشهير بلاشير لا يشاطر

---

[1]- نكتفي بإيراد مثلين على ذلك هما أن الأصمعي أكد أن الكثير من شعر امرؤ القيس وهم من أشهر الشعراء الجاهليين يعود إلى المشردين والصعاليك واللصوص الذين عاشرهم وصاحبهم. وقال بمثل هذا الرأي أيضا علامة لغوي آخر هو الرياشي (أنظر 26) وكد أكد الأصمعي نفسه أن قسما كبيرا من شعر المهلهل إنما هو منسوب إليه (26)

[2]- أعدت نظرية صحة الأصل للشعر الجاهلي في الاستعراب الأوروبي منذ أواسط القرن الماضي وارتبطت بأسماء ايلواردت ونيلكده وهيير و شفارتش ولايال وسواهم (أنظر 6 و 32)

أصلا إعجاب علماء القرون الوسطى بالمعلقات وإطرائها بتأثيرهم من قبل الناقدين الأوربيين وهو يسند رأيه في المعلقات مقيما إياه على حجة أنها في رأيه ليست نماذج أصلية بما فيه الكفاية للشعر القديم العريق. (انظر32)

وبلاشير بالذات ليس بالمرة حادا في موقفه. ويعود أكثر الآراء تطرفا بصدد هذه المشكلة إلى المستعرب الانجليزي مرجليوث وعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين الذي كتب مثلا يقول: إن هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ ألقيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن الكريم (31).ويعتقد مرجليوت أن العرب لم يكن لديهم شعر كنوع أدبي قبل نشوء الإسلام ولهذا عد جميع نماذج الشعر الجاهلي الأقدم موضوعة ومنحولة في وقت متأخر(34).

ولم يوافق معظم الباحثين المعاصرين على موقف مرجليوث وطه حسين . مع ذلك يصعب حاليا إيجاد مختص في الشعر العربي للقرون الوسطى ينكر وجود قسم كبير من القصائد المنحولة في وقت متأخر بين الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا . وبوسعنا هنا الإشارة إلى الرأي المعتبر العائد إلى الأكاديمي السوفييتي الأشهر كراتشكوفسكي الذي قال: ((لا يكاد أي واحد من العلماء في الوقت الحاضر يشك في أن قسما مما يسمى بالشاعر الجاهلي منحول.ولكن هذا بقي بعيدا عن اعتبار الشعر الجاهلي كله منحولا)).(6)

وينبغي أن يستنبط من عبارة كراتشكوفسكي الاستنتاج بأن دراسة الشعر الجاهلي يجب أن تسبقها عمليه تبيان النماذج الجاهلية الأصلية . ويقترح الباحث الأردني الدكتور ناصر الدين الأسد في بحثه الاساسى ((مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية)) الأسلوب التالي لانتقاء الشعر الجاهلي الأصيل . ينبغي في البداية أن تعتبر أصلية تلك القصائد التي أجمع على أصالتها علماء اللغة والآداب من القرون الوسطى كافه ودونوها في أمهات كتب الآداب ويجب أن تكون هذه القصائد لباب ديوان شعارها وتهيئ دراستها لنا الفرصة لفهم خواص إبداع الشاعر . ويتيح بيان الخواص الفنيةانتقاء الأشعار الأصيلة من بين تلك التي لم تحظ بإجماع العلماء. ثم على هذا المنوال يتيسر جمع القوام الصحيح لديوان هذا الشاعر أو ذاك.17

ويتطابق الأسلوب الذي يقترح الدكتور ناصر الدين الأسد والدرب الذي رسمه في الكثير مع ما اقترحه علماء اللغة والأدب من القرنين التاسع والعاشر . وهو يرون أن تكون :أولا: الذوق الشعري الذي يتيح التفريق ما بين الأصيل والمنحول ، وثانيا: رأى العلماء الموحد بصدد صحة الأصل لقائد بعنها، وثالثا: وجود قصائد معينة في نسخة موثوقة ومعتمدة لديوان الشعراء أو مجموعة أشعار عشيرة الشاعر المدونة بخط أو إملاء عالم لغوي معتمد. 17

والأسلوب المقترح على كثير ما فيه من تعقيد كبير وعسر لا يتميز بالمتانة نظرا لأنه يقوم على أساس آراء ذاتية لعلماء اللغة والأدب من القرون الوسطى . وعلى أية حال فانه لم يطبق عمليا بعد. أما الانتشار فقد كان من نصيب الموقف القائم على أساس البداهة السليمة . وقد أحسن صياغته كراتشكوفسكي

حتى قبل بحوث مرجليوث وطه حسين التي أثارت الضجيج حولها . فقد كتب هذا العالم ممحصا ومتفحصا قصيدة الشاعر الجاهلي الشهير الشنفرا (القرن السادس) بصدد الشكوك في صحة أصلها قائلا: ((حتى إثبات عدم صحة الأصل لم يكن ليغير موقفنا إزاء هذه القصيدة . وعلينا أن نوافق على الرأي الذي يبدو للوهلة الأولى مفارقة بأن المنحول أيضا ينبغي اعتباره في هذه الحالة أثرا من آثار الماضي القديم فإنه قد صنعه شخص بلغ من القدرة على التغلغل إلى كنه الماضي العربي بحيث لا يمكن أن يكون أي جزء تفصيلي من عمله مناقضا للصدق التاريخي و السيكولوجي)).(5)

وهذا الموقف فضلا عن مزاياه الهامة له على أية حال أيضا نواقص كبيرة فهو لا يحل جميع المسائل التي طرحها مرجليوث وطه حسين. ويضل إظهار النماذج الأصيلة و تحديد دائرة المنحولات (الأكيدة) (أي تلك النماذج و المنحولات التي لا تناقض تصورنا عن الشعر الجاهلي)كما في السباق قائمين على أساس ذوق الباحثين الذاتي .

و في عام 1972 قد اقترح العالم الأمريكي مونرو موقفا مغايرا من حيث المبدأ إزاء دراسة الشعر الجاهلي و يضمن ذلك مشكلة صحة أصله.و في مقالته ((الطابع الشفوي للشعر الجاهلي))يبرهن على الأسس لوجهه نظرة القائلة بأن الفروق في أشكال الصنعة تستدعي التغاير الأساسي في مبادئ التأليف و في أهم سمات الشعر الجاهلي الشفهي و المكتوب.و في رأيه أن الشعر ((القديم))و ((الجديد))يقومان ((أسلوبين متناقضين إطلاقا و متعارضين مع بعضهما البعض و هما الشفهي _ الصياغي و الكتابي _الأدبي)).(9) يقوم موقف مونرو على أساس النظرية الصاغية العائدة إلى بارِّي لورد ولهذا نرى ضروريا عرض فحواها باقتضاء .

أتاحت هذه النظرية فرصا جديدة مبدئيا للطرح الجدي لقضايا أسلوب الأشعار الملحمية الفولكلورية . ويشغل المحل المفصلي فيها مفهوم الصياغة. ويحددها بارّي بأنها ((مجموعة الألفاظ التي تستخدم بشكل منتظم في الحدود العروضية عينها للتعبير عن المفهوم المطلوب أيا كان))35 الترجمة المقتبسة من2) والصياغة هي العنصر المنيمو تكنيكي[3] الأساسي للغة الملحمية.

وبمساعدة الصياغات تتهيأ للمغني الفولكلوري القدرة على نظم أشعار صحيحة الوزن أثناء الارتجال الشفهي الطويل بمهارة أستاذية. وفي مثل هذا الارتجال تشكل الصياغة الشرط الحتمي لتكنيك الأداء الشفهي للشعر الملحمي.

واعتمادا على نظرية باري لورد يورد مونرو تقديرات العناصر المتكررة في الشعر الجاهلي وما بعده. ويتيح تنظير النتائج المتحصلة للعالم الأسس لاستنباط الاستنتاج القائل بأن الشعراء القدامى نظموا قصائدهم على أساس التكنيك الشفوي– الصياغي.

وبهذا الصدد يتوصل العالم إلى أحكام هامة بشأن الشعر الجاهلي القديم . ولم يكن بوسع مقطعاته أن تملك السمة التأليفية الفردية الواضحة إلى هذا الحد مثل قصائد الشعر المدون وفي سير النقل الشفهي من جيل لجيل كان لابد أن تطرأ على هذه المقطعات تغييرات نظرا لأن حفظة التقاليد الشفهية لم يحفظوها عن ظهر

---

[3] منيمو تكنيك: كلمة(إغريقية الأصل) تعني مجموعة الطرائف المستخدمة للاستعانة على تثبيت المعلومات في الذاكرة عن طريق نظمها في أشعار سهلة الحفظ، ومن أمثالها الأراجيز التعليمية النحوية وغيرها. المترجم.

غيب بالضبط وإنما كانوا كأنما هم يخلقونها بادي ذي بدء عند كل أداء جديد لها بمساعدة التكنيك الشفوي الصياغي .

وأتاحت هذه الأحكام لمونرو اقتراح حل جديد للقضية حول صحة أصل الشعر الجاهلي القديم . بما أن الأسلوب الصياغي لا يمكن أن يكون منحولا من قبل الشعراء الكاتبين يقترح العالم الأمريكي اعتبار الشعر الجاهلي كله أصيلا. ولدى ذلك لا ينبغي أن يحرج الباحثين توفر مقدار غزير من الوجوه المتعددة للقصيدة الواحدة واشتمالها على لوازم تعود إلى العهد الإسلامي وما إلى ذلك نظرا لأن القسم الذي حفظ من الشعر الجاهلي القديم ((ليس تدوينا مضبوطا للأبيات التي قالها في وقت ما شاعر عظيم وإنما هي الرواية المقاربة أكثر أو أقل لتلك الأبيات والمحرفة بالأغلاط المرتكبة لدى نقلها الشفوي الذي جري أثناءه ((الاستذكار))... وكذلك المعقدة بتقاليد طرق التصحيح للمدونات))9 .

وفي رأينا أن بحث مونرو وقد كشف عن اتجاه جديد ذي أقف في درس الشعر العربي الكلاسيكي [4] وبنفس الوقفتان السبيل المشار إليه لحل هذه المشكلة على أساس دراسة أسلوب القصائد الجاهلية يطرح رأسا مشاكل جديدة تتطلب بدورها البحث المفصل. إذا كانت الأشعار الجاهلية القديمة قد طرأت عليها تغيرات خلال فترة تناقلها الشفوي فانه تطرح رأسا الأسئلة: ما الذي استدعى هذه التغيرات ومدى العمق الذي انعكست به الفترة التي استمرت فيها عملية تغير الشعر الجاهلي القديم؟ وما السبب في خاتمة المطاف لنشوء القضية في علم القرون الوسطى بصدد صحة أصل النماذج المبكرة لهذه الأشعار وهلم جرا وحسب رأينا كان يمكن أن تجد كل هذه القضايا حلولها ضمن أطر دراسة الأدب التاريخية–الوظيفية . ويمكن تفرد هذا الأسلوب مطبقا على الشعر الجاهلي القديم في ضرورة الأخذ بعين الاعتبار لتلك الحقيقة التي لا مراء فيها والقائلة بان التغيرات التاريخية في تقبل قصائده قد جرت لا في شتى أنواع المصادر التاريخية–الأدبية أو النقدية–الأدبية فحسب بل وفي النصوص نفسها.وقد انعكست إعادة التأملات والتأويلات الجديدة للنصوص الشعرية من الأدب الجاهلي القديم. وكأنما جمعت وأجملت قبل كل شيء بالذات في النصوص. وهي في هذا المعنى شابهت آثار الفن المعماري العريق التي كثيرا ما أضاعت وجهها الأولي بسبب الإنشاءات والتحويرات المتأخرة زمنيا بوقت طويل.

ويبدو انه من الأصوب البدء في تحليل تاريخ نشوء الشعر الجاهلي القديم من بعض الملاحظات العامة المتعلقة بطابع وجودها منذ أقدم الأزمان.

وطبقا للمعطيات المتوفرة تحت تصرفنا فان الأغلبية الساحقة من قصائد الشعر الجاهلي القديم خلقت بالإبداع الشفوي وظلت على مدى فترة مديدة من الزمن عقب خلقها ماثلة في شكلها الشفوي.[5] ولا تكاد تعتبر ذات أهمية بالغة هنا المعلومات والشواهد على الانتشار المعروف للكتابة والتدوين في العصر

1- لا نمس هنا العديد من الأحكام الخلافية أو التي تتطلب المزيد من الحجج الأكثر تفصيلا في مقالة هذا العالم الأمريكي (أنظر حول هذا الأمر 8 [4] ص46 – 53).

1- ينظر مونرو إلى قصائد الشعر الجاهلي القديم كنتاجات للإبداع الشفوي الشفوي-الصياغي مشابهة عليا لنتاج الإبداع الشفوي-الصياغي الفولكلوري للمغنين المحميين .. بينما لا تهيئ الأسس لمثل هذا التشابه الحقائق العديدة الشاهدة على ظهور الأساس الفردي لشخصية المبدع في إبداع الشعراء الجاهلين القدامى .وفي رأينا أنبا التناقص بين المستوى الرفيع للصياغة وتوفر غلاء التفرد لشخصية البدع في الشعر الجاهلي القديم يمكن حله في حالة النظر إلى الأخير باعتباره ((أدبا شفهيا)) (1،على صفحتي(386-383). وكإحدى الظواهر المنتقلة من الفولكلور إلى الأدب.وعليه بالتالي فان الصياغة 5في النماذج الواصلة إلينا من الشعر الجاهلي ينبغي وصفها بأنها علامة دالة على انتقاليتها (لغرض التفصيل انظر 8،الصفحات 54-68.

الجاهلي.[6] وعلى هذا فانه على مدى فترة طويلة من الزمن–منذ نشوئه خلال القرنين الخامس والسادس وكما سنرى أدناه حتى القرن التاسع تقريبا–ظل الشعر الجاهلي القديم ماثلا في شكلة الشفوي.

وأثناء فترة حفظ النتاجات الشعرية لعبت الدور الأساسي شخصية الراوي (الرواية).

كتب الكثير جدا عن دور الرواة[7] في الأدب العربي القديم رغم أنه يبدو لنا أن نقول بالوضوح التام في هذه القضية لا يزال سابقا لأوانه . ويظهر أن سبب ذاك يكمن بالدرجة الأولى في أن وظائف الرواة لم تبق دون طروء تغيرات عليها على مدى فترة طويلة من الزمن.

ويفرد ناصر الدين الأسد المومى إليه أعلاه مرحلتين في النقل الشفوي للشعر الجاهلي القديم . خلال المرحلة الأولى التي استمرت تقريبا حتى أواخر الربع الأول – أواسط القرن السابع انحصر النقل (الرواية) على السامعين دون التغيرات والتعديلات وما إلى ذلك للأشعار المروية.وخلال المرحلة الثانية أ'دخلت إلى الرواية عناصر الانتقاء الانتقادي. وفضلا عن مهام المرحلة السابقة دقق الرواة خلال المرحلة الثانية وشرحوا وعدلوا قصائد الشعر الجاهلي القديم .وظهرت خلال هذه المرحلة حلقات علمية وتعليمية تزعمها في العادة علماء في اللغة والآداب من أصحاب المكانة (17). وخلال المرحلة الأولى لم يكن لقصائد الشعر الجاهلي القديم بعد شكل مسجل صارم وكانت جارية ومتغيرة إما الحديث بصدد تسجيلها وتدوينها الأصليين واستقرارها فينبغي أن يدور خلال المرحلة الثانية.

ولهذا لم تهيئ المرحلة الأولى ما يسمى بالإسناد (وهو سلسلة الناقلين المعتمدين الموثوق بهم)[8] لقصائد الشعر الجاهلي القديم. ويعود أقدم إسناد متوفر وأبكر إلى أواخر القرن الثامن، أما العديد من القصائد فإنها تحصل على الإسناد في وقت متأخر هو الرابع الأول – أوائل القرن العاشر. انطلاقا من هذا الواقع ينبغي أن نعتبر بموجب معايير علم الحديث قسم كبير من الشعر الجاهلي القديم غير موثوق به وغير صحيح.

وعلى فكرة فان تقليد القرون الوسطى اقترحت أسلوبا مفاجئا إلى حد كبير لتكميل الحلقات الناقصة في رواية قصائد الشعر الجاهلي القديم والذي وجد له الأنصار والنقاد سواء في القرون الوسطى أو وقتنا هذا.

ويعثر في أبحاث القرون الوسطى على أنباء تفيد بأن بعض الأشعار و المعلومات عن الشعراء العرب القدامى تعود إلى الشخوص الجاهليين. وهكذا ذكر الجاحظ عن كبير الرواة وهو أبو عمرو بن العلاء قوله ((وكانت عامة أخباره عن أعراب قد أدركوا الجاهلية))(البيان و التبيين للجاحظ الجزء الأول ص321) فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا العالم ولد حوالي عام 689 أي تقريبا عقب مرور سبعين عاما على بدء العصر الإسلامي فإن مخبريه ينبغي أن يكونوا طاعنين جدا في السن و تتجم بهذا الصدد مشكلة طول أعمار المخبرين البدو. و يمكن العثور في المصادر بين المخبرين على أشخاص ولدوا قبل أواخر القرن الأول–

6- وردت الإشارات إلى الإحالات والاستناد على ظهور الكتابة والتدوين في الشعر الجاهلي مع اعتبار بحوت السابقين في مصدرين 18 على [6]الصفحات108-174 و23 و39ومنها.

[7] - هنا ينبغي قبل كل شيء أن يشار إلى الفصل الجامع الوارد في كتاب بلاشير(23 ص 75 -117).

[8] - يمكن العثور على بحث مفصل للقضايا المرتبطة (بالأسلوب الخاص لتوثيق الأنباء بصدد الحقائق والأحداث) في الثقافة العربية – الإسلامية للقرون الوسطى في (10، الصفحات 259 – 262)

أوائل القرن الثاني الهجريين (أي زهاء مائة عام عقب ظهور الإسلام).و تبين شتى التقديرات التخمينية أن سن مخبري أبى عمر ابن العلاء تتراوح ما بين التسعين و المائة و الخمسين من الأعوام(!)

و هذه الأنباء كما يشير العديد من الباحثين المعاصرين[9] لا تصمد بوجه النقد. وقد اتخذ موقفا متحفظا القرون الوسطى (مثلا الجاحظ)و أغلب الظن أن أبا عمرو بن العلاء استطاع في أحسن الأحوال أن تكون له صلة بالبدو الذين عرفوا البدو الذي عاشوا في العصر الجاهلي .وقد احتيج إلى أطالة أعمار المخبرين بغية أقصى التقريب للرواية و الإسناد من أزمان و ضع القطع الأدبية الجاهلية. إذن فإن الرواة الذين اعتمد عليهم الإسناد تشافهوا مباشرة مع حملة التقاليد الجاهلية متجاوزين الحلقات المتوسطة التي كان يمكن أن تؤدي إلى تحريف النماذج القديمة أو وضعها اختلاقا. وبهذا بلغ الوهم إلى زيادة صدق روايات الشعر الجاهلي القديم وصحة الأصل وسلامة التدوين للمؤلفات التي وجدت في الواقع إبان ذلك العهد البعيد بحالة ((جريان)) ولدى تدوين الشعر الجاهلي القديم قام علماء القرون الوسطى لا شعوريا بنقل التصورات المعاصرة لهم عن الإبداع إلى العصر الجاهلي مما أدى في العديد من الحالات إلى مصاعب خاصة في محاولات تثبيت النص ((الأصلي)) والضبط الدقيق بصدد اسم المؤلف لهذا أو ذاك من المؤلفات .

وهكذا فان محاولات تثبيت النصوص النموذجية كثيرا ما لم تفض إلى النجاح. وما أ كثر ما نصادف العديد من وجوه الرواية واختلاف التسلسل وغياب أو على العكس إضافة بعض الأبيات وما شاكل ذلك . وليس نادرا أن يحصل أن قصائد ما أو بعض أبياتها اعتمدت في رواية متأخرة على مكانة عالم واحد فقط ولكنها رغم دلك خلاف لمتطلبات إثبات صحة الأصل والمومى إليها أعلاه أصبحت مقبولة تقليديه . ونكتفي بإيراد مثالين فحسب على هذا.

أو لهما بيت من معلقة عنترة (وسنبحثه لاحقا) علما بأنه، كما ينبغي أن يقال ذو دلالة معنوية خاصة في القصيدة ولم يعتبره أصيلا سوى القليل من اللغويين (25 المجلد التاسع ص 222). ووصل إلينا واحد من أبيات معلقة زهير بن أبي سلمى بنقل واحد فقط من الرواة (28 ص 268 – 268). وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بقصيدتين معدودتين من خيرة وأشهر عيون الشعر الجاهلي القديم.

وفي تصنيف ووصف النصوص كثيرا ما كان الأمر أعقد من هذا. وهنا فضلا عن احتمال (الانتحالات) المتأخرة للشعر الجاهلي القديم التي سبق الكلام عليها واجه علماء اللغة والأدب عددا كبيرا من المواصفات غير الواضحة للنصوص العائدة دون ريب إلى مؤلفين جاهليين. وقد حاول علماء اللغة والأدب منطلقين في أنشطتهم من مبادئ الإبداع الفردي للمؤلفين التوصل بالتأكيد إلى مواصفة محددة وحيدة الدلالة ولكنهم واجهوا حقائق عديدة ومتناقضة فسروها في كثير من الأحيان تفسيرا خاصا إلى حد كبير.

---

[9] بغية النظر المفصل في هذه القضية أنظر (34، ص 443 وما يتلوها وكذلك 9، ص 98).

وهكذا يظهر أن العلماء لدى اكتشافهم تكرار الأبيات نفسها في القصائد المعدودة لشتى المؤلفين القدامى نسبوا، على إثر الرواة المبكرين. إلى الشعراء الجاهليين دواعي واعتبارات خاصة حملتهم على أن ينتحلوا لأنفسهم ثمار جهد الآخرين . ولقد قال العالم اللغوي أبو عبيدة مثلا ((كان قراد بن حنش من شعراء غطفان وكان قليل الشعر جيده وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذ فتدعيه منهم زهير بن ابن سلمى...)) (23 .ص733و 26.ص59.

وتطلب تطابق بعض الأبيات في القصائد المنسوبة إلى مختلف الشعراء الجاهليين من علم اللغة والآداب المتأخر زمنيا المزيد من الجهد بغية إيضاح هذه الظاهرة ضمن اطر إبداع المؤلفين الفردي والعالم اللغوي المعروف الحاتمي (المتوفى عام 998) لدى إعداده نظرية ((السرقات الشعرية)) يدخل في تصنيف ((السرقات بضعة معايير خصيصا لشرح امثل هذا النوع من الظواهر في الشعر الجاهلي[10]. والإيضاحات بشأن هذه التفاسير كثيرا ما تبدو على أقل أتقدير غربة على ضوء التصورات بصدد إبداع المؤلفين الفردي . ومن ذلك باب المواردة وهو التقاء الشاعرين يتفقان في المعني ويتوردان في اللفظ ولم يلق واحد منها صاحبه ولا سمع بشعره. وباب المرافدة وهو يتنازل الشاعر عن أبيات له ويرفد هبا شاعرا أخر ليغلب خصما له في الهجاء . وباب الاصطراف وهو أن يصرف الشاعر بيتا أو بيتا إلى أحد قصائده من شاعر آخر لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة .(بغية التفصيل انظر 7).

ويسعى الحاتمي إلي إيضاح حالات التطبيق في أشعار الشعراء المبكرين وفقا للتصورات في زمنه عن الإبداع. ولذلك فانه يفسرها من ناحية علاقات الشعراء يبعضهم البعض كشخصية إبداعيه فردية بأخرى وكأنها مصادفة أو كتبعية أحدهما للأخر . وقد اتبع العالم في هذا، بالطبع، أإنباء الرواة المبكرين عن الشعراء الجاهليين. أما الرواة فيبدو أنهم سعوا إلى فهم الشعر الجاهلي القديم باعتباره تأليف فرديا ، أي أنه يجب من حيث المبدأ أن تكون له نصوص موضوعية المؤلف معين، وهم على الأغلب ، قد استثنوا تماما وأصلا إمكانية الإبداع الجماعي مما اضطرهم إلى افتعال تفاسير متعمّلة مع الاختلاق الموازي للإنباء المناسبة انسجاما مع ذلك.

وقد تناولنا بعض الشواهد الخارجية من حيث الموقف حيال الشعر الجاهلي القديم للتأملات فيه. ونتوجه الآن نحو جوانب بعينها من التغيير التاريخي لفهم قصائد الشعر الجاهلي منعكسا في النصوص ذاتها.

واكبر شريحة وكما يبدو أكثرها بروزا للتحويرات المتأخرة جدا من الناحية الزمنية المتعلقة بالتغير الجدري في حياة قبائل شبه الجزيرة العربية وهو ظوهر الإسلام ، وقد أشار إلى أمثال هذه التسريبات غير المنسجمة تاريخيا مع روح العصر لا المؤلفون المعاصرون وحدهم وإنما أيضا مؤلفوا القرون الوسطى . فلننظر بعض الأمثلة.

---

[10]- يمكن تأكيد هذا بثقة ويقين نظرا لان جميع الأمثلة التي ضربها الحاتمي تعود إلى العصر الجاهلي وعصر صدر السلام (انصر 8 ،ص114 115).

كثير ما يصادف دواوين الشعراء الجاهليين القسم بلفظ الجلالة ومن النماذج على ذلك البيت التالي من شعر عبيد بن الأبرص (14 ،ص)

حلفت بالله أن الله ذو نعم	***	لمن يشاء وذو عفو وتصفاح

يخشى الشعراء الجاهليون من الآثام والذنوب التي يمكن أن تغضب الله. وهكذا ورد في شعر امرئ القيس (23 ، ص 257):

فاليوم أشرب غير مستحقب	***	أثما من الله ولا واغل

ومن معلقة زهير بن آبي سلمى يفرد بلاشير البيتين التاليين (19،ص18،و28،ص. و32،ص172)

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم	***	ليخفى مهما يكتم الله يعلم
يؤخر فوضع في كتاب فيدخر	***	ليوم الحساب أو يعجل فينقم

ويكتب بلاشير مقتفيا أثر سابقيه أن كل ما في هذين البيتين يذكرنا القرآن: فكرة وأسلوبا وحتى ألفاظا . وتأكيدا لصدق هذا القول نورد أية من الذكر الحكيم ﴿**إنه يعلم الجهر من القول ويعلم ما تكتمون**﴾ سورة الأنبياء ، أيه 11

وفي إحدى قصائد النابغة الزيان يذكر أمانة النبي نوح (29 ص 265)

فألفيت الأمانة لم تخنها	***	كذلك كان نوح لا يخون

هو صفة ينعت بها نوحا القرآن ﴿ **كذبت قوم نوح المرسلين.إذ قال لهم أخوهم نوح ألا تتقون .إني لكم رسول أمين** ﴾ .(القرءان ، سورة الشعراء، آية 105،106،107)) وهذا التحوير يجتذب الاهتمام لأنه ورد في القرءان القول بأنه لا النبي ولا قومه لم يسمعوا عن نوح قبل نزول الوحي (القرءان، سورة هود). وعليه فإن بيت النابغة يناقض القرآن. ولكن هذا لم ينتبه إليه الرقباء المتشددون على الشعر الجاهلي.

وأثناء عملية النقل الشفوي في عصر الإسلام من المحتل تماما أن تكون العلائم الوثنية قد أبعدت تدريجيا من الشعر الجاهلي .ولعله يمكن تصور الكيفية التي جرى بها ذلك من المثال الصغير الآتي. يورد أبو الفرج الأصفهاني في كتابه(الأغاني) بيتا من الشعر ينسب إلى الأعشى يتضمن قسما بآلهة الوثنيين فهذا نادر جدا بالنسبة إلى النماذج الموجودة تحت أيدينا من الشعر الجاهلي (25،المجلد 24، ص 79). حلفت بالملح والرماد و بالعزى وباللات.

وهذان الإلهان الوثنيان وهما من كبار الآلهة في عداد أوثان وأصنام شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام قد استبدلا في رواية مغفلة دونت في قاموس ابن منظور (لسان العرب) علي الشكل التالي: حلفت بالملح والرماد وبالنار وبالله[11]

وأمثال هذه الرواسب المتخلفة زمنيا في قصائد الشعراء الجاهليين قد سجلت لا من قبل المعاصرين وحدهم وإنما أيضا علماء القرون الوسطى. وقد أعطى الأخيرون تفسيرين مختلفون لهذه الظاهرة. يقول التفسير

---

[11]- سبق أن أشير إلى أن كلمة (اللات) في النصوص القديمة يمكن بسهولة بالغة أبدالها بكلمة (الله) المساوية من حيث الوزن (9 ص96).

الأول إن وجود العناصر المترسبة المختلفة والمتخلفة عن روح العصر في الشعر الجاهلي القديم يعود إلى الإيمان بالتعاليم الإسلامية قبل ظهور الإسلام أو قبل اعتناقه. وقد كانت الفكرة بصدد احتمال قرب شروق الإسلام ذات انتشار واسع. ومن ذلك أن الشاعر الجاهلي أمية بن أبي الصلت تنسب إليه الأنباء المدونة في القرون الوسطى الرغبة في أن يكون هو النبي وذلك لأنه (قرأ في الكتب أن نبيا سوف يبعث من العرب) (25 ، المجلد الرابع، ص 122).

ولا ريب في أن هذه الفكرة قد بزغت تحت تأثير الدعاية الدينية التي انتشرت عقب رسوخ الإسلام وإيحاء القرآن بها ﴿**وإذ قال عيسى ابن مريم يا بني إسرائيل إني رسول الله إليكم مصدقا لما بين يدي من التوراة ومبشرا برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد فلما جاءهم بالبيّنات قالوا هذا سحر مبين**﴾ (القرآن، سورة الصف، آية 6).

كما أن أهم عناصر العقيدة الجديدة أيضا قد أوصى بها من سبقوا محمد ﴿**ما كان محمد أبا أحد من رجالكم ولكن لرسول الله وخاتم النبيين وكان الله بكل شيء عليما**﴾ (القرآن، سورة الأحزاب. آية 40). وهذه الفركة تتيح فهم السبب في أن الاشعار المتأثرة ذات الروح الاسلامية والتي ادرجت عقب ظهور الاسلام في الشعر العربي القديم ،وفق المتطلبات الايديولوجية الجديدة ،لم تعد فيما بعد تثير الحيرة بعدم انسجامها مع روح العصر الوثنية حين نظمت تلك الاشعار .والآن نعرض الحل الثاني من القرون الوسطى لمشكلة الرواسب المتقادمة الباقية في الشعر الجاهلي .لقد سبق لنا أن أشرنا في أعلاه الى النزعة نحو رفع سن الاعراب البدو المخبرين لغرض اضفاء مزيد من الثقة برواياتهم عن طريق اختصار عدد الناقلين عن بعضهم البعض .وهذه النزعة نفسها في تراجم الشعراء الجاهليين استهدفت تبرير العلائم الاسلامية في الشعر القديم العريق.وقد أمضى الشاعر الجاهلي أواخر عمره الطويل تحت كنف الاسلام لحق من حيث الوقت أن ((يجري التعديل)) على قصائده وفق الروح اللازمة .وهنا يمكن الاحالة على النبأ بصدد لقاء زهير بن ابي سلمى وقد بلغ المائةعام من عمره مع النبي محمد ، والتذكير بالاخبار التي تقول ان لبيد عاش على حد الرغم اكثر من مائة وعشرين عاماوأن الحارث بن حلزة وعمر وبن كلثوم بلغا حتى الخمسين بعد المائة(17 ، ص 273 و9 ،ص 97) .

وفى ظروف الإبداع الشفوي–الصياغى يبدو أن إدخال الاعتبارات الإسلامية إلى نتاجات الأدب العربي القديم لم يتطلب أية إيضاحات نظرا لأن كل نتاج بالنسبة لمؤدية وسامعيه كأنما تولد من جديد كل مرة. ولهذا يبقى لدينا الافتراض أن الآراء حول بوادر الرموزالاسلامية والأنباء عن طول أعمار الشعراء الجاهليين قد احتيج اليها فيما بعد حين انصاغت فى الأدب العربي بالشكل الكافي علائم الأساس الفردي للمؤلفين ولم يعد الشعر الجاهلي نابضا بالحياة الفوارة وكيانا حي عرضة للتغيرات الطارئة. وانعكست على هذه المناقشات، في رأينا.الرغبة في التأمل الاستعراضي للماضي في مفاهيم شاعرية المؤلفين الفردية عن النص المستقر للمؤلف وعن خواص المؤلف للنص في النتاجات الجاهلية التي كانت يوما ما نابضة حية.

غير أنه ينبغي الإشارة إلى أن المادة قد هيأت أسسا معينة لمثل هذه الإعادة للتأملات. وصارت تنشأ في بواطن الشعر الجاهلي نفسه خلال الفترة المتأخرة زمنيا، كما أشرنا في أعلاه، علائم الأساس المؤلفي–الفردي. وها قد استطاع علماء اللغة والأدب نشر هذه النزعة القديمة لتشمل كل عمق ما عمدوا إلى استعراضه من الأدب الجاهلي مع إعادة التأمل المناسبة للترات الجاهلي المبكر.

وبنتيجة هذه العملية نجد في الشعر الجاهلى المبكر شواهد دالة على تطور أكبر بكثير للوعي الذاتي لدى مبدع الشعر مما هو المتوقع لذا شاعر جاهلي . ولعل أكتر الأمثلة دلالة من هذه الناحية الشطر الذي تستهل به ملعقة عنترة (القرن السادس) (16 ،28 ،271) .

هل غادر الشعراء من متردم ؟

فلننظر إلى بعض الشروح من القرون الوسطى لهذا الشطر . كتب اللغوي المعروف ابن قتيبة 828 –889) له(وهذا كقولك هل ترك الأول للآخر شيئا ؟ أي هل ترك الشعراء شيئا ينظر فيه لم ينظرو فيه) (20 ،المجلد الثالث ،ص 1174 –1175).

و العالم الأخر ذو المكانة ابن شريق القيروانى يشرحه على هذا الوجه .((وقول عنترة .((هل غادر الشعراء من متردم)) يدل على أنه يعد نفسه محدثا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئا. وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم ولا نزعه إياه متأخر)) (22 ،المجلد الاول).

وللشرحين اللذين أوردناهما قرينة ملازمة هي التصور بأن الشاعر الجاهلي المبكر كان يقارن إبداعه بإبداع الآخرين وينظر إلى نفسه وإلى منجزاته على خليفة منجزات الآخرين ويشعر بنفسه محاصرا ومضيقا عليه بابداع سابقيه بمثابة جملة ما من القيود والموانع ومن المستبعد أن يكون شعور لدى عنترة بهذه الدرجة من الحدة ويبدو أنه ليس من الصدفة أن العلماء المشهورين قد أبدوا الشك فى صحة نسبة الشطر المذكور الى عنترة. ونجد في ((كتاب الأغاني))القول بأن ((هل غادر الشعراء . . .))البيت يدفع أكثر الرواية أن يكون لعنترة وممن يدفعه الأصمعي وابن الأعرابي... فذكر أبو عمروا الشباني أنه لم يكن يرويه حتى سنع أبا حزام العكلى يرويه له)).)25، المجلد التاسع ،ص222 .

ومن الشكوك فيه أبضا أن تكون عائدة الى شاعر جاهلى مبكر الأبيات التالية النسوية الى أمرئ القيس (24 ،15).

أذود القوافي عنى ذيادا	***	ذياد غلام جريء جوادا
فأعزل مرجانها جانبا	***	واخذ من درها المستجادا
فلما كثرن وعنينه	***	تخير منهن سرا جيادا

مثل هذا الموقف ازاء الإبداع من سمات الوعي الذاتي المتطور لدى مؤلف وقد ظهرت علائمه فى التقاليد العربية خلال وقت متأخر جدا من حيث الزمن[12] .

[12] ـ أنظر الشواهد الدالة على نشوء الذاتي بفردية المؤلف في الشعر العربي للقرون الوسطى فى8 (،صفحات 50 – 52).

ومن الطريق بهدا الصدد ايضا الشروح من القرون الوسطى عل هده الابيات والتى ذكرت ان هده الابيات كانت أول أشعار أمرئ القيس .وقد فهم سامعوها أنه سيغدوا شاعرا نابغة (24،ص 248). وساعدت هده الابيات وسروحها (وهى فى البداية على هيئة نبأمن الرواة على خلق نمودج الشاعر العبقري الاسطوري .وبمناسبة يجدر هنا بالذات القول بأن هده الابيات الثالثة شأنها عموما شأن معظم الاشعار المنسوبة الى امرئ القيس ليست لها اسناد موثوق به .

ينسب اللغوي المشهور ابن سلام الجمحى للخليفة عمر ابن الخطاب قوله عن دور الشعر فى عصر الجاهلية ((كان الشعر علم قول لم يكن لهم علم أصح منه)). (23 ص 22). ويمكن الاتفاق التام مع هدا الرأي مع مجرد التدقيق بأن الشعر حافظ على مثل هذا الدور على مدى فترة طويلة بما فيه الكفاية أيضا بعد ضهور الاسلام (من حيث الجواهر حتى نهاية عهد الامويين).ويرى جيدا قربه الى الفهم المعاصر لهده القضية من الصياغة التالية لمؤرخ سوفييتى ؛((كان الشعر البدوي الشفوي وسيلة عامة لتسجيل الأبناء و المعلومات عن الحوادث الجارية وعما جرى من الأحداث و الوقائع فى الماضي وكانت عبارة عن نمط من الذاكرة الاجتماعية)) (3 ،ص 78). ونسجا على هذا المنوال يمكن القول بأن الشعر لعربي القديم ظهر قادرا إلى حد معلوم كالذاكرة على النسيان و الاضاعة لما لا يلزم وعلى العكس، تجميع الجديد الآني وفي حالات أخرى إعادة النظر إلى الماضي تحت تأثير الانطباعات الطرية. ولقد كان الشعر العربي القديم بالفعل ((أصح علم))وبقي على هذا الحال و المنوال في أية حقبة مأخوذة على حدة من تناقله الشفهي الطويل في المجتمع البدوي، ودلك لأنه تغير على أثر التغيرات الطارئة في التصورات الاجتماعية –و الثقافة في المجتمع الذي ولد. والتصرفات الجديدة التي لجت لا إراديا إلى الشعر القديم قد تكللت بتاج شيب القديم وأصبحت قديمة على مثل قدم الماضي القديم نفسه.

بيد أن مثل هذا المصير كان ممكنا أن يقع فى نصيب الجديد فقط فى مجتمع نفذ فيه بيد أن مثل هذا المصير كان ممكنا أن يقع فى نصيب الجديد فقط فى مجتمع نفذ فيه ذلك الشعر وظيفة (اصح علم) ضمن الأطر الزمنية لتلك الفترة التى نظم فيها ذلك الشعر وأعيد ترتيبه عن طريق التكنيك الشفوي – الصياغي. وكف الشعار العربي القديم عن كونه (أصح علم) عامة منذ الحقبة التي فقد فيها قدراته على التغيير أي منذ حقبة تدوينه النهائي وتحوله إلى ما هو بمثابة (سجل العرب وديوانهم) (انظر 3 ، ص 79 – 80).

وقد استدعي تغير وظائف الشعر العربي القديم إعادة البناء الجذرية لخواصه التركيبة. ولدى الحفاظ على الشكل الشفهي للتناقل اجتازت النتاجات الجاهلية دربا طويلا من النص الذي يتغير بين أداء وأداء إلى النص المستقر (أو على أية حال إلى النص الضعيف التغير) الذي يتجاوب مع التطورات الجديدة عن الإبداع .

ولدى ذلك سجلت في النتاجات الجاهلية نتائج الابداع الجماعي العتيق الأمر الذي كما يبدو قد ولد في وقت متأخر زمنينا لدى علماء القرون الوسطى والعلماء المعاصرين الذين يفكرون وفق معايير الشاعرية القائمة على شخصية المؤلف الفردية الشكوك في صحة أصل الشعر الجاهلي.

المراجع

1 . بغاتيرف ، ياكوبسن: الفولكلور كشكل خاص للابداع .

– بغاتيريف: قضايا نظرية الفن الشعبى . موسكو ، سنة 1971

2 .غرينتسر: الملحمة الهندية القديمة . المنشأ والنمطية .موسكو ، سنة 1974 .

3 .غريازنيفتش: تطور وعي العرب التاريخي (بين القرنين السادس والثامن) . – مقالات فى تاريخ الثقافة العربية من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر . موسكو ، سنة 1982 .

4 . القرآن . الترجمة الى اللغة الروسية وشروح كراتشكوفسكى .موسكو . 1963 .

5. كراتشكو فسكي : الشنفرا . أنشودة الصحراء . ضمن مؤلفات كراتشكوفسكي المختارة . المجلد الثانى . موسكو –لينينغراد ، سنة 1956 .

6 . كراتشكوفسكي : طه حسين عن الشعر الجاهلى ونقاده. ضمن مؤلفات كراتشكوفسكى المختارة . المجلد الثالث . موسكو – لينينغراد ، سنة 1956 .

7. كريمسكى : الأدب العربي في مقالات ونماذج . موسكو ،سنة 1911 .

8 . كوديلين . النطرية الأدبية العربية للقرون الوسطى (النصف الثانى من القرن الثامن – القرن الحادى عشر) . موسكو ، سنة 1983 .

9 . مونرو : الطابع الشفوي للشعر الجاهلى . – ثقافة العرب وأدبهم فى القرون الوسطى . موسكو، سنة 1978 .

10 . خالدوف : الثقافة الكتبية . – مقالات فى تاريخ الثقافة العربية . موسكو ، سنة 1982 .

11 . صلاح خالص : حول نظرية انتحال الشعر الجاهلى . – علم اللغة والأدب عند العرب . موسكو ، سنة 1768 .

12 . شيدفار :النطام النموذجي المجازى للأدب العربي الكلاسيكي (خلال القرون السادس إلى الثاني عشر) موسكو سنة 1974

13 . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . بيروت ، سنة 1971 .

14 . عبيد بن الأبرص: ديوانه بيروت ، سنة1964 .

15 . الآمدى : الؤتلف والمختلف.القاهرة ، سنة 1961 .

16 . عنترة بن شداد : ديوانه . بيروت (بدون تاريخ) .

17 . ناصر الدين اللأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية الطبعة الثانية،القاهرة ، سنة 1962

18 . القاضي الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه . القاهرة (بدون تاريخ)

19 . زهير بن ابي سلمى : ديوانه . القاهرة ،سنة1944 والطبعة الثانية في القاهرة ،سنة 1964

20 . ابن قتيبه : كتاب المعاني الكبيرة في أبيات المعاني . المجلدات 1–3 . حيدارأباد ،سنة 1949 والطبعة التانية في بيروت (بدون تاريخ)

21 . ابن قتيبه : الشعر والشعراء. المجلدان الأول والثاني بيروت، سنة 1969

22 .ابن رشيق :العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. المجلدان الأول والثاني . الطبعة الرابعة .بيروت سنة1972 .

23 .ابن سلام الجمحي :طبقات فحول الشعراء . القاهرة ،سنة 1974

24 .امرؤ القيس:ديوانه . الطبعة الثالثة .القاهرة .سنة 1969

25 .الأصفهاني :كتاب الأغاني .المجلدات من 1 الي 24 القاهرة ،السنوات1920–1974

26 .المرزباني :الموشح . القاهرة ،سنة1960

27 . المعلقات .شرح القصائد .تأليف الخطيب التبريزي.الطبعة الثانية .القاهرة سنة 1963

28 .المعلقات شرح المعلقات السبع. تأليف الزوزني ،الطبعة الثالثة. القاهرة،سنة1909

29 .النابغة الذبياني: ديوانه. بيروت، سنة1968

30 .طه حسين: في الشعر الجاهلي .القاهرة، سنة1926

31 .طه حسين :في الأدب الجاهلي. القاهرة،سنة1927

Blachère R. Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du X V^{e} siècle .32
De J.C.T.1-3.P. ,1952- 1966.

Goldziher J. Alte und neue Poesie im Urteile der arabi- schen Kritiker.-
Abhandlungen zur arabischen Philolo- gie I. leiden ,1896. .33

Margoliouth D. The Oirgins of The Arabic Poetry ---- .34
Journal of the Royal Asiatic Society .L. 1925.

Prray M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse .I 35
Homer ard the Homeric Style ----harvard Studies in Clas
Sical Philology vol 41 ,1930.

خالدوف

كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني

كتاب الأغاني واحد من أضخم اثار الادب العربى وقد وضع مند ما يربو على الالف عام فى بغداد .وهو كبير الحجم جدا إذ أن أجزاءه الأربعة و العشرين قد طبعت فى نفس هذا العدد من المجلدات بطبعته المحققة الحديثة .و يعكس عنوانه بصدق محتوى الكتاب إذ تضم دفتاه بالفعل كلمات الأغاني العربية ولكنه لا يقتصر على نصوص الأغاني وحدها، فلقد كان يكفي لجمعها مجلد واحد ليس بالضخم. ولا تقدم فيه الأغاني منفصلة وإنما في مضمون شعري واسع النطاق وهي مصحوبة أيضا بأحاديث نثرية يعار الاهتمام الرئيسى فيها الى دواعي وظروف وضع الاشعار و الألحان وانساب الشعراء و المغنين و الملحنين و العازفين وبعض المواقف من حياتهم الابداعية ،وعلى وجه العموم، شتى المعلومات عن جوانب الحياة الثقافية للمجتمع العربى المرتبطة بالفن الغنائي و الشعر والموسيقى.

و يشتمل (كتاب الأغاني)على لوحة تاريخية واسعة للأغنية العربية و الشعر العربى تقريبا على مدى أربعة –خمسة قرون –من القرنين الخامس –السادس وحتى أوائل القرن العاشر .ولكن لا يجوز وصف هذا الكتاب بأنه بحث فى تاريخ الأغنية العربية أو الشعر المغنى، فنحن لا نجد هنا أي مذهب ما بصدد مولدها وتطورها وتحليقاتها ومهابطها أو حتى على أقل أطوار الأغنية متسلسلة حسب الزمن. وإنما هو يشتمل بعض اللحظات و الحقائق والأحداث وتعطي لدى ذلك معلومات طريفة وقيمة للغاية تلقي الضوء الساطع على أهم فترات تاريخ الشعر العربي والاغنية العربية. ونحن نعرف القليل جدا عن مؤلف هذا الكتاب أو كان الأحرى أن نقول جامعه رغم كونه قد أصبح شهيرا بفضل كتابه هذا، وتصادف الملاحظات عن ترجمة حياته فى عدد من المصادر. وتعطي هذه الملاحظات معلومات متناثرة تتجمع فى لوحة مبرقشة كالفسيفساء. ومن المعروف لدينا إسمه ونسبه وأهم تواريخ حياته ومسقط رأسه وموضع وفاته وأسماء شيوخه وقائمة عناوين مؤلفاته وبعض المشاهد من شتى فترات عمره وأخبار عن عدد من سماته الفردية وعاداته الشخصية وأراء مختلف الأشخاص فيه .

كان يدعى باسم أبى الفرج علي ابن الحسين الكاتب الأصفهاني وأشهر أسمائه هو أبو الفرج الأصفهاني. وتعرض المصادر اسمه أيضا بشكل أوسع يعكس نسبه إلى حد خمسة عشر جيلا من الانتماء العشائري (. . .الحسين بن محمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العار بن أمية بن عبد الشمس بن عبد مناف) وهو يبين كونه سليل إحدى أنبل الأسر العربية وهم بنو أمية من قبيلة قريش الشهيرة.

ومند بداية القرن السابع اعتبرت أسرة بني أمية في مكة من الأسر الأرستقراطية و الغنية، وظل العديد من أفرادها زمنا طويلا لا يعترفون بالبعثة النبوية لابن عشيرتهم محمد بن عبد الله وكانوا من ألد خصومه العنيدين ومعارضي دين الإسلام الوليد ومعذبي أوائل المسلمين من المستضعفين وهم بعد إنصياعهم تأثرا

بضغط الظروف إلى دخول في الإسلام سرعان ما شغلوا مكانة متنفذة في الدولة الإسلامية .واستطاع ممثل هده الأسرة معاوية بن أبى سفيان في صراع حاد ضد علي ابن أبى طالب ابن عم النبي وصهره هو وأنصاره في عام 661 تسنم منصب الخلافة وأصبح مؤسس سلالة الأسرة الحاكمة الأموية 661- 749 وكان أبو الفرج الأصفهاني من جهة أبيه سليلا مباشرا لآخر الخلفاء الأمويين مروان الثاني. ولكن المستغرب هو الكيفية التي تسنى بها لأجداده النجاة. من إبادة الأمويين عن بكرة أبيهم عقب سقوط ملكهم وخلع خلافتهم وتولي العباسيين زمام السلطة. وهم المنتمون في نسبهم إلى العم الآخر لمحمد وهو العباس بن عبد المطلب. ويبدو أنهم اختبأوا عن الأعين فترة طويلة من الزمن. و على أية حال فان أجداد أبي الفرج المباشرين لم يشتهروا بشيء خصوصا و لم يدخلوا أبواب التاريخ العريضة ولم تدون أسماؤهم في سجلاته. ولا يعرف بأي شكل حلت في مدينة إصفهان الإيرانية الأسرة التي ولد فيها أديبنا هذا.

و يشير المؤرخون من القرون الوسطى بشيء من الاستغراب إلى أن أبا الفرج كان من (المتشيعين) أي أنه من شيعة الإمام علي نفسه الذي خاض أجداده ضده صراعا ضاريا أواسط القرن السابع. ويمكن الاعتقاد بأن أحفاد الأمويين الذين سلموا أرواحهم وعاشوا فى عهد العباسيين (خلال القرن العاشر) قد نسوا حزازاتهم القديمة وتملكتهم مشاعر الميل و التعاطف إزاء الشيعة المتخذين موقف المعارضة و لربما ساعد التقارب مع الشيعة بالذات أحد أجداد أبي الفرج على الظهور العلني وحتى حيازة بعض اليسر المادي. وعلى فكرة فإن العباسيين كان يمكن أن يفقدوا كل الاهتمام بملاحقة الأمويين حين لم يعد أولئك يشكلون خطرا فعليا يهدد سلطانهم. ثم أن تناسب القوى السياسية الداخلية قد تغير حتى القرن العاشر: فقد صارت وحدة وعظمة وجبروت الخلافة فى خبر كان، ومند أوسط القرن التاسع أصبحت سلطة الخلفاء العباسيين فى الواقع صورية وتحكم واقعيا فى الأقاليم المركزية البويهيون و الحمدانيون. وهاتان السلالتان كلاهما وأولهما ديلمية (إيرانية و الثانية بدوية (عربية) الأصل منتميتان إلى الاتجاه الشيعي من الدين الإسلامي. وهكذا فإن الانتماء إلى الشيعة في ذلك الوقت يمكن تبريره تماما برده إلى اعتبرات فكرية سياسية لا إلى الأهواء الشخصية . ورغم لا مركزية السلطة السياسية فإن دور بغداد كعاصمة اقتصادية وثقافية حوفض عليه تماما. ويفاد بأن أبا الفرج علي الأصفهاني ولد في أصفهان عام 284 للهجرة (أي 897 للميلاد) وتلقى تحصيله التعليمي ببغداد ، ولكن لا معلومات لدينا عن السنة والسبب بشأن انتقال أسرته إلى بغداد وكم كان عمره حينذاك . بيد أنه ما من ريب فى أن هده الأسرة كانت منتسبة إلى ذوي اليسر فى الحال وقد تسنى للصبي علي المنفذ إلى التعليم وفق أولاعه .

وأسماء شيوخه معروفة وعددهم حتى أكثر من أن يحصر. وبينهم نخبة كبيرة من العلماء اللامعين في بغداد أوائل القرن العاشر منهم : ابن دريد ، وابن الانبارى ، والفضل الجمحى ، والأخفش الأصغر ، ونفطويه ، والطبري وجحظة وابن المرزبان ، وجعفر بن قدامة ، ويحيي بن علي بن يحيي المنجم ، والحسن بن محمد وسواهم . إلا أن المصادر التي ذكرت بالتفصيل أسماء معلميه لا تتحدث بشيء عن سنوات تعلمه (وهل تلقى تعليمه فى البيت أم فى المدرسة ، وهل تلقاه لوحده أم مع أقران ولفترة طويلة أم قصيرة ؟) ،كما لاتعطي

أيضا معلومات محددة عن أسرته وأقربائه وتربيته وحياته المنزلية وهلم جرا . ويمكن الحكم على المواد التى تلقى أبو الفرج تعليمه فيها استدلالا من المعطيات الجانبية و من مؤلفاته وآراء معاصريه بصدد طابع الشمول فى معرفته وسعة اطلاعه وتبحره في العلم .

وطبقا لروح العصر كان اتجاه التعليم الذي تلقاه نحو العلوم الأدبية ولكنه لم يكمن دينيا – فقهيا وإنما هو تاريخي _أدبي. وعلى اغلب الاحتمالات فإنه تلق تعليمه العام فى القراءة والكتابة المعمقة لقواعد النحو والصرف وعلم العروض والشعر على يدى شتى العلماء . وزاول بولع وحماسة دراسة أنساب العرب والرويات التارخية وأيام العرب وأمثالها . ويشير الكثيرون إلى كونه كان متمتعا بقوة الحافظة وسعة الذاكرة، وقال معاصره التونخى أن أبا الفرج الأصفهاني (كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والأحاديث المسندة و النسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ويحفظ دون دلك من علوم أخرى منها اللغة و النحو والخرافات و السير و المغازي).ولقد كان أديبا ونديما أي أنه إنسان مثقف بشكل رائع وحادق في إدارة الأحاديث والأسمار و المجالس بما فيها مجالس الطرب و اللهو و الشراب. وكان يعرف الكثير من (علم الجوارح و البيطرة ونتف من الطب و النجوم والأشرية وغير ذالك) مما يحتاج إليه النديم. وعدا دلك كان شاعرا استحق كل إطراء وثناء. واستطاع بالطبع الإلمام بقسم كبير من معارفه وقدراته واكتسابها لا ابان أعوام التعليم في صباه وفتوته فحسب وإنما أيضا بنتيجة التعليم فى الكبر و التثقيف الذاتي خلال المراحل التالية من عمره .

وليست لدينا كذلك إلا بعض الأخبار المتفرقة عن معارفه المهنية ونمط حياته. وكما ذكرنا في أعلاه فإنه أطلق عليه لقب الكاتب ولكن لا يعرف بالضبط متى وأين انخرط فى العمل كاتبا بخدمة الحكام. وثمة معلومات تذكر أنه عاشر وصادق زمنا طويلا الحسن بن محمد المهلبي الوجيه العربي أبا عن جد والذي شغل خلال فترة الأعوام 950– 963 منصب الوزير لدى الأمير البويهى معز الدولة وهو الحاكم الفعلي لبغداد وإقليمها خلال فترة الأعوام 945–967. وكان يمكن الذهاب إلى القول بأن أبا الفرج قد كان كاتبا موظفا في ديوان المهلبي ،ولكن في جميع الأحاديث والأخبار التي بلغتنا عن تعامل ولقاءات هاتين الشخصيتين كان الأخير يتصرف باعتباره موئلا لأهل العلوم و الفنون ومعجبا بالموهبة وصديقا متلطفا وحاميا للأول ،أما أبو الفرج فهو كجليس ومنادم وسمير ومادح يسمح لنفسه أحيانا بحرية التصرف بلا كلفة وتوجيه المزح و الدعابة مع السخرية الخفيفة عاى سبيل المعابثة الى حاميه.ولا أثر لمعلومات وشواهد او حتى تلميحات تدل على أن أبا الفرج كان مجرذ كاتب ذيوابي وحفظ حد يث منقول يزعم فيه

أن أبا الفرح عاش بعض الوقت في مدينة الري العريقة التي تقع آثار أنقاضها قرب طهران المعاصرة وانفرد ابن خلدون صاحب التاريخ المشهور ومقدمته الأشهر والذي عاش في بقاع بائية عن موضع سكنى صاحب الترجمة فى الشمال الإفريقي (بلاد المغرب) ومصر خلال القرن الرابع عشر باطلاق لقب القاضي على أبي الفرج الأصفهاني ولعل ذلك من باب السهو وهي هفوة ولكل جواد كبوة .

وعلى أغلب الظن وأرجح الاحتمال أمضى أبو الفرج الأصفهاني شطرا كبيرا من عمره ببغداد شخصا عاديا يمتهن حرفة الأدب الحرة متمتعا بقدر معين من يسر الحال ورافلا بحماية سلطة أصحاب المال والجاه. ولا

يكاد ينسجم مع الواقع أو ينطبق عليه الظن الذي طرحه العلامة النحرير والباحث الجدير في الأدب العربي كارل بروكلمان فى قوله أن أبا الفرج الأصفهاني كان أديبا جوالا في الآفاق . بل كان له فى بغداد دار على ضفة نهر دخلة بحي أرستقراطي مجاورة لدار الوجيه الكبير البريدي. وتعود أحاديث عن بعض الفترات من حياة أبي الفرج الأصفهاني في معظم الحالات إلى فترة مكوثه فى بغداد فتارة ينشد أشعارا له فى مجلس المهلبي، وأخرى يزوره أصحابه في داره لشأن من الشؤون ويظلون وقتا طويل يطرقون الباب وما من جواب إذ كان أبو الفرج في سوق الكتب ببغداد جالسا في حانوت واحد من الوراقين والنساجين وباعة الكتب ويستمع إلى الحديث الدائر بصوت مرتفع في الحانوت المجاور حيت تتلى وتناقش الأشعار، ويتدخل في هذا الحوار مظهرا ذوقه الفني المرهف وحسه الجمالي الرفيع مما يكشف عن ذوق لا غبار عليه ومعرفة معمقة لموضوع البحث وما إلى ذلك. وهو نفسه يتحدث ذاكرا ذهابه أيام عيد الفصح بصحبة صديق له قاصدين إلى((دير الثعالب)) لشرب الخمر هناك والتمتع بمشاهدة حشد المعيدين من النصارى، وكيف رحل ذات مرة منحدرا مع التيار في نهر دجلة حتى مدينة البصرة واضطر إلى المنبت في خان القوافل. ولكن في كل مرة لدى ذلك كانت نقطة الانطلاق لرحلاته و سياحته مدينة بغداد.

ويذكر ضمن الأحاديث عن العادات الشخصية والمظهر الخارجي لأبى الفرج الأصفهاني وشخصيته الفردية أنه كان فارع القامة بدين الجسم أكولا نهما وفي منتهى عدم القيافة، وقد كانت سماته هذه ملحوظة خصوصا بالقياس إلى الوزير المهلبي الذي تميز بتفرد خاص في حب النظافة والتقزز من القذارة وسوء الهندام. ولكن أبي الفرج كان واسع الإطلاع محدثا حاضر البديهة متفتق الذهن سريع الخاطر بحيث تعين على الوزير الصبر على عاداته غير المريحة. وكانت قذارته منفرة عنه كذلك للآخرين لكنهم لم يجدوا بدا من التسليم بها لأنهم كانوا يخافون من سلاطة لسانه اللاذع، فلقد كان ينظم على وجهه السرعة أبياتا ساخرة تتندر بروح الدعابة الحادة و الهزأ بمن يشاء.

عاش أبوا لفرج و الأصفهاني سبعين عاما حسب التقويم الشمسي (الميلادي) أي 72حسب التقويم القمري (الهجري) وتوفي ببغداد عام 356هـ/967 م. وتوفي ذلك العام نفسه ثلاثة حكام عظام للمسلمين هم عز الدولة في بغداد وسيف الدولة في حلب وكافور الإخشيدي في القاهرة، وقد لاحظ هذه المصادفة رواة سيرة الأصفهاني وترجمته والمؤرخون. وعلى فكرة فقد اعتبر أبو الفرج الأصفهاني في أواخر عمره مختلط العقل ويظهر أنه عند بلوغه أرذل العمر وطعن في السن أدركه جنون الشيخوخة وخرف الهرم. كان ((كتاب الأغاني)) أضخم وأهم مؤلفات أبي الفرج الأصفهاني وهو الذي خلد اسمه في سجل التاريخ، وليس من النادر أن يدعى بمؤلف كتاب الأغاني وكفى أو صاحب كتاب. ولكن له من التصانيف ما يقارب الثلاثين ومعظمها لم يصل إلينا، رغم أن ياقوت الحموي في أوائل القرن الثالث عشر قد اطلع عليها كلها تقريبا. وقد جمع أبو الفرج الأصفهاني دواوين أبي تمام و البحتري وأبي نواس ولعلهم من أحب الشعراء إلى نفسه. وكانت المجموعة الأخرى من مؤلفاته مكرسه للقبائل العربية وبعض البطون وشجرة الأنساب والروايات عن معارك القبائل وأيام العرب في الجاهلية. وكرست المجموعة الثالثة للقصص والأحاديث عن أشهر المغنين

والمغنيات وفي الأساس من الرقيق والجواري .وأخيرا وضع مجموعة من المجامع والرسائل في شتى المواضيع وبينما البحث التاريخي(كتاب مقاتل الطالبيين) الذي وصل وسلم إلى أيامنا وطبع. وليس من العسير ملاحظة أن جميع مؤلفات أبي الفرج الأصفهاني تقريبا ذات صلة بهذا الشكل أو ذاك ب((كتاب الأغاني)) الشامل الواسع في موضوع تاريخ الأدب، وربما تكون مجرد ممدات له و بعد إنجازه فقدت أهميتها المستقلة و خرجت من دائرة التداول و ذهبت طي النسيان فعدا عليها الزمان.

ليس تاريخ تأليف ((كتاب الأغاني))معروفا بشكل الجلي جدا و قد كتب أبو الفرج الأصفهاني في مقدمته((و الذي بعثني على تأليفه رئيسا من رؤساء كلفني جمعه له))و صرف في هذا العديد من الجهود ولكنه يشير على وجه الدقة المدة التي أمضاها في العكوف في تأليف الكتاب ومن ذلك الرئيس صاحب المقام الرفيع الذي أوحى بفكرة تأليفه و أوعز بوضعه.مثل هذه الإشارة الحذرة التي يعود إلى صاحب المبادرة في طرح فكرة الكتاب وبالأحر كان المشجع لمؤلفه ينبغي فهمه كما يبدو من ناحية أن ذكره الصريح عنه لم يكن يخلو من الخطر و إلا فلقد كان أبي الفرج أن يعلن عنه جهارا وبأعلى صوته كما هو المعهود في عصر إقطاعي.و تحمل شتى الأحاديث التي قال بها مؤرخو أبي الفرج على الاعتقاد بأن الشخص الذي أهدى له((كتاب الأغاني))لم يكن سوى الوزير المهلبي. وكان هذا الوزير قد تعرض قبل أمد غياب بعيد من وفاته في عام963م لغضب معز لدولة ولم تنقده من التنكيل المحتوم سوى سرعة موته(ورغم ذلك فقد صودرت جميع أمواله عقب الوفاة) فإن كان ((كتاب الأغاني)) قد فرغ من تأليفه خلال الفترة الزمنية ما بين عامي 963 و967، وهو أغلب الظن وار الاحتمالات، فهذا يجعل من المفهوم ما آثره المؤلف من موارية في مقدمة الكتاب .

ومن الجهة الأخرى لدينا حديث عن الحوار الذي يقال أنه دار بين المهلبي وأبي الفرج .وقد أجب الثاني عن سؤال الأول:(فيكم جمعت هذا الكتاب؟) بقوله(في خمسين سنة). وهذا الجواب،إن كان الحديث المذكور قد وقع أصلا بالفعل ، يتضمن مبالغة واضحة ولا ينبغي فهمه حرفيا. كان الأصفهاني قد بلغ من العمر حتى وفاة المهلبي سبعا وستين سنة حسب التقويم القمري (الهجري)وأيا كان الوقت الذي ينسب إليه هذا الحديث أن يكون قد انقضى على بدء نشاطه الأدبي نصف قرن. وغير معروف كذلك ما إذا كان هذا الكتاب منجزا حتى الوقت المومى إليه. ويبدو أن ذرة الحقيقة في هذا الحديث هي أن أبا الفرج قد واصل طيلة حياته الواعية جمع المواد لهذا الكتاب وقد بدأ ذلك قبل معرفته بالمهلب بوقت طويل،أي بناءا على مبادرته الشخصية، وكان الكتاب معروفا في شكل مسودات أو على العكس في شكل أجزاء مكتملة لدى دائرة ضيقة من أصدقائه.

ثمة معلومات وأخبار متناقضة سواء عن مسودة المؤلف أو عن نسخة المبيضة الأولى من ((كتاب الأغاني)).وطبقا لإحدى هذه الروايات كتبها أبو الفرج في نسخة واحدة وأهدى هذه النسخة الوحيدة الفريدة إلى سيف الدولة الحمداني أمير الدولة الحمدانية في حلب متلقى منه مكافأة قدرها ألف دينار. ولا يذكر لدى ذلك على وجه الدقة والضبط ما إذا كان إذا كان قد تم بينهما لقاء شخصي أم أن المباحثات بهذا

الصدد دارت بينهما عن طريق وسيط وعبر شخص ثالث. وأغلب الظن أنه حتى على فرض صحة هذه الرواية فإن الإيصال الشخصي بينهما لم يتم. وطبقا لرواية أخرى بعث الخليفة الأموي في الأندلس الحكم الثاني رسولا عنه إلى أبي الفرج بألف دينار من الذهب فأرسل إليه أبي الفرج نسخة من= كتاب الأغاني= قبل نشره في العراق. وهاتان الروايتان غير منسجمتين تماما فيما بينهما ولكنهما غير متنافيتين أي لا تنفي إحداهما الأخرى وهما تشهدان على أنه عقب وفاة المهلبي في بغداد لم يستطع لا معز الدولة ولا الخليفة ولا أي واحد من بطانتيهما تقدير(كتاب الأغاني) حق قدرهو الاحتفال باختتامه بمكافأة تقدير سخية. ولكن سرعان ما خف إلى ذلك (وليس بغير مبادرة من المؤلف كما يظهر) أولئك اللذين كانوا طامحين إلى أداء دور الحكام المتنورين وحماة الأدب العربي فقد تابعوا بانتباه وحرص الجديد في الحياة الأدبية والثقافية ببغداد، ومنهم التابع أسميا إلى الخليفة الشيعي سيف الدولة والخصم والمنافس المباشر للعباسين خليفة قرطبة الأموي الحكم الثاني، وكان لدى الأخير أساس للميل إلى أبي الفرج باعتباره من ذوي قرباه. وذكر بن خلكان في (وفيات الأعيان) (الجزء الأول . رقم الصفحة 334) عنه أنه (... حصل له ببلاد الأندلس كتب صنفها لبني أمية ملوك الأندلس يوم ذاك وسيرها إليهم سرا وجاءته الأنعام منهم سرا).

ومهما كان من أمر فإن هذا الكتاب قد ألف وسرعان ما حضي بالعرفان وربما نال مؤلفه ذلك الاهتمام بسبب العناية التي أبداها نحوه الحاكمان المذكوران. والصاحب إسماعيل بن عباد وزير حاكم من الشعبة الأخرى لأسرة بني بويه (وكانت عاصمتها مدينة بني الري) وهو الشهير بحب الكتب وجمعها كان يخالطه الحسد والحقد على سيف الدولة وحتى كان يتهمه بالشح والبخل، لكنه لم يستطع أن يوجه تلك التهمة إلا بعد حصوله على نسخة من الكتاب، بيد أنه ليس من المعروف متى وقع كل هذا- ولعله حدث بعد وفاة كل من مؤلفه وسيف الدولة. وكان الصاحب معجبا (بكتاب الأغاني) وكما يقال، فانه أخذ يصحب هذا الكتاب معه في أسفاره، عوضا عن مكتبة كاملة.

وثمة خبر يقول أن أبا تغلب أحد أفراد شعبة مدينة الموصل من أسرة بني حمدان اشترى عن طريق وسيط من تجار الكتب في بغداد من ((كتاب الأغاني))بعشرة آلاف درهم قائلا أن التاجر في تلك الصفقة هو المغبون الآن الكتاب كان أثمن بكثير.وفي عهد حكم أقوى ملوك بني بويه وهو عضد الدولة (المتوفى عام 983) تحدث كاتبه بأنه لم يفارق كتاب الأغاني لا في السفر ولا في حضر وكان يصحبه في الحال والترحال وهو نديمه وسميره وصديقه وعشيره. وعلى هذا يمكن القول بأن نسخ كتاب الأغاني كانت خلال القرن العاشر تتناقلها الأيدي في شتى أرجاء العالم العربي –الإسلامي .ولكن مالكيها كانوا من ذوي كبار المناصب والجاه والمال. ويبدو أننسخ كتاب بهذا الحجم غالية بحيث غدت فوق متناول أيدي عامة الناس.

ومن المفهوم أن الاهتمام العظيم قد استحوذت عليه في هذا الظرف مسودة المؤلف . أورد ياقوت الحموي في معجم آدابه: ارشد الأريب إلى معرفة الأديب رواية غير مؤرخة مع الأسف ولكنها تعود إلى القرن العاشر، جاء فيها:قال أبو جعفر محمد بن يحي بن شيرزار أتصل بي أن مسودة ((الكتاب الأغاني))وهي

أصل أبي الفرج أخرجت إلى سوق الوراقين لتبتاع فانفذت إلى ابن قرابة وسألته انقاد صاحبها لابتاعها منه لي فاجئني وعرفني أنها بغيت في النداء [أي : بالمزاد العلني] بأربعة آلاف درهم وإن أكترها في طهور[أي: كانت كتابته على الوجه الثاني ((الظهر)) من الورق المستعمل] وبخط التعليق وأنها اشتريت لأبي أحمد بن محمد بن حفص فراسلت أبا أحمد فأنكر أنه يعرف شيئا من هدا فبحثت كل البحث فما قدرت عليها. (أرشاد الأريب. الجزء الخامس، على صفحتي 164–165) .وإذ كان لم يكن العثور على مسودات المؤلف من قبل محبي الكتاب وهواتها ببغداد في القرن العاشر فبالأحرى ومن باب أولى لم يتيسر ذلك لأي أحد بعدئذ .

وقع في نصيب ((كتاب الأغاني)) لأبي الفرج الأصفهاني نجاح كبير . وبعد ظهور الكتاب ظل كبار الحكام يسعون كل السعي إلى استنساخه أو اقتنائه غير مبالين بالنفقات طال البحث ولو دون جدوى غير مقتر على القرن العاشر عن مسودات المؤلف أو النسخ الآلي القريبة من أصل الكتاب. وأعتبر الكتاب ضمن الرصيد الذهبي للأدب العربي الكلاسيكي وعد الاطلاع عليه واجبا على جميع المثقفين والمتعلمين والمتأدبين من العرب، وقرأه ودرسه وأستنسخه على مدى قرون عديدة العشرات و العشرات من الأشخاص. فبم يفسر وإلام يرد مثل ذا الصيب الذائع الشهرة العريضة والانتشار الواسع ؟إذ أن((كتاب الأغاني)) ليس أول مجموعة من الأدب العربي وهو بعيد جدا عن كونه مجموعته التطور في بواطن الإبداع الشعبي الشفهي وبلغ الازدهار العالي في الإبداع الفردي لشعراء القرنين الخامس والسادس.ويكاد فن الكلمة لدى جميع الشعوب يسجل بدايته بالشعر ولكن ما أقل الأمثلة على تدوين شعر شفوي لدى أي شعب مثل العرب بهذا الكمال والتمام وحفظه والحفاظ عليه بمثل هذه العناية. وحينما أقام العرب في القرن السابع – أوائل القرن الثامن إمبراطوريتهم العظمى– وهي الخلافة الإسلامية – وجعلوا لغتهم العربية لغة رسمية نشأ اهتمام هائل بها وبما كتب وقيل وألف في هذه اللغة بأي وقت. وعاش في مدن الكوفة والبصرة ودمشق ووسط وبغداد وسواها خلال القرنين الثامن والتاسع وأشتغل العشرات من العلماء اللغة النشاط والمجدين الذين استجوبوا جميع الأعراب الفصحاء وحافظي الأشعار والمأثورات والحكايات والأقوال لأبناء قومهم، وكثيرا ما سافروا ورحلوا وجالوا باحثين عن البدو الرحل من الأعراب،وجمعوا وألفوا العديد من الكتب والمجاميع من نتاجات اللغة العربية الشفهية. ولم تتكدس هده النتاجات كجثث الموتى على صفحات الكتب المخطوطة وإنما دارت في التداول من جديد ومن جديد وقرئت ونوقشت شفاهيا وعلى الأسماع في محافل القصور ومجالس الحكام وبين الفئة المثقفة لدى رجال الإقطاع وأرباب الثراء وعند أوساط أهل المدن. ووصل العديد من شعراء الأجيال الجديدة الإبداع وفقا لروح التقاليد العربية العريقة شعرا مدنيا رشيقا ودونوه كذاك وأدرجوه ضمن المجاميع والدواوين. وتحولت أشهر الأشعار قديما وحديدها إلى الأغاني التي أديت بشتى الألحان التي وضعها الملحنون والمطربون من أهل المدن الذين كانوا من حيث انتمائهم ألسلالي وأصلهم القومي في الأكثر فرسا أو من ممثلي الشعوب والقوميات الأخرى وفي أتناء هذا الوقت الذي أنتمي فيه أبو الفرج الأصفهاني إلى حلبة أهل الأدب كان النشاط في تدوين التراث اللغوي والأدبي الشفهي العربي قد أبدى من قبل بضعة أجيال من اللغويين والأدباء وعلى أقل تقدير في غضون مائتي عام. ولم يكن متعينا

عليه أصلا الرحيل وتحمل مشقة السفر إلى موطن البدو والإعراب، وكان كافيا أنستمع إلى كبار اللغويين والأدباء البارزين والمرموقين والقصد إلى سوق الوراقين ببغداد حيث تباع الكتب وتشترى (وبعد ئد أتهت أحد النقاد باقتناء المخطوطات واستقاء المعلومات والروايات والأخبار منها واقتباس النصوص والفصوص) ومراجعة المكتبات العديدة في المدينة وحضور الاجتماعات والمشاهد مع الناس حيت يتجمهرون ويحتشدون والإسهام في الحلقات والندوات واجتماعات الولائم والمجالس حيث تتلى النتاجات الأدبية العربية وتقرأ الأشعار وتنشد الأغاني وتعزف الموسيقى.

وبالفعل يشير أبو الفرج الأصفهاني بالذكر إلى العشرات من المصادر المكتوبة وبحوث سابقيه التي استمد منها مادة كتابه.

ونفس فكرة تأليف (كتاب الأغاني) ليست مبتكرة ولا تعود إليه في أصلها. وكان قبله على الأقل وكان قبله على الأقل مؤلفان قاما بمحاولة مماثلة وعمدا إلى تجربة كعمله. وفضلا عن ذلك يستند إلى العديد من المخبرين الشفهيين من بين معاصريه. ولم يكن يحس بنقص في بنقص في المواد المطلوبة، بل على العكس، كان متعينا عليه الانتقاء من بين الكمية التي لا يحاط بها من المعلومات وتنظيم المنتقى منها وفق ما يراه وتوزيعه وعرضه على نسق موحد.

ولقد عثر على المبدأ التنظيمي في الحديث القائل بأنه جرى منذ عهد هارون الرشيد(786–809) عن طريق الاستفتاء والمناقشة وما هو بمثابة المسابقة الفنية على أحسن أغنية عربية، وجرى هذا الانتقاء على عدة مراحل: انتقيت في البداية المائة أغنية الفضلى (مائة صوت) ثم اختيرت من خيرة الأغاني المائة عشر أغان ومن العشر ثلاث ومن الثلاث واحدة هي الفائزة الأولى في هذه المسابقة. وانطلاقا من هذا الحديث الصحيح أو المختلف يقيم أبو الفرج كيان كتابة ونظامه ويبني صرحه على أساسه متحدثا بادئ ذي بدء عن الأغاني الثلاث لمختارة ثم عن الأخريات حتى تمام المائة.ومن أجل هذه المبدأ تخلى عن الأسلوب الاختياري المتسلسل زمنيا وطريقة تسلسل المواضيع في عرض مادة الكتاب وهما الأسلوبان المتبعان عادة من قبل اللغويين العرب وعلماء الأدب . وبصدد كل أغنية يطرح الأصفهاني حديثا عن الشاعر الذي تعود إليه كلمات تلك الأغنية وعمن أبدع لحنا لها من المغنين أو الملحنين ومن أداها لأول مرة.ونظرا لان أهل الغناء والطرب كانوا أقل كثيرا من الشعراء العرب فإن الأحاديث عن المغنين والمغنيات والقيان وواضعي الألحان شغلت بالشكل الرئيسي بداية الكتب،أما الأحاديث عن الشعراء فانتشرت موزعة بشكل أكتر تساويا على جميع أجزاء الكتاب البالغة أربة وعشرين جزءا. فإن كانت الأحاديث عن أحد الشعراء غزيرة جدا رأى أبو الفرج ممكننا تقسيمها إلى مجموعتين أو ثلاث مجاميع .

وكانت الميزة الفضلى الأساسية للمبدأ الذي أختاره المؤلف لبناء كتابة هو أنه قد تسنى له بهذه الطريقة أن يبين الأساس الموسيقى – الغنائي الشعبي بعمق للشعر العربي . وهذا يميز كتابة لصالحه عن جميع كتب الاختيار الأخرى من الأدب العربي. ورغم توفر عدد من سابقيه في هذا الباب فأنه قد وضع كتابا

مبتكرا فتح به عيون معاصريه بشكل مباشر للنظر على نحو جديد إلى الشعر العربي والأغنية العربية.

وفي الأمور الأخرى حرص أبو الفرج على أن يكون كتابه ممتعا. وهو إذ يتتبع الصلات التقارنية يلضم بشكل حر وبلا كلفة الأحاديث واحدا بالآخر عن شتى الحوادث المستطرفة والحالات الحادة التي تلقى فيها ملاحظات وتعليقات دقيقة أو تنظيم أشغال على البديهة ارتجالا وعن وقائع فاجعة أو مضحكة ومشاهد ومواقف من الحياة العادية أو حتى مجرد إيراده دسائس ونميمة عن أسرار القصور وفضائها وما إلى ذلك. وكان مثل هذا الطرح يعتبر أطراف وأهم ما في الأثر الأدبي في القرون الوسطى بالشرق العربي، وهو الجمع ما بين النافع والمسلي، والتعليم عن طريق الإمتاع والمؤانسة والانتقال استطردا من موضوع إلى آخر والتواصل بذلك إلى تحقيق التنويع ترويحا عن النفس. كثيرا ما يحاك النسيج الفسيفسائي (كتاب الأغاني) من المقتبسات الصريحة والخفية. وإذ يقتبس المؤلف مباشرة شتى الأحاديث والأساطير والروايات والحكايات(فضلا عن الأشعار ونصوص الأغاني) يوصل إلينا العربي كما كان عليه في العصور السالفة. ولهذا يشكل (كتاب الأغاني) كتابا من المختارات في النشر العربي للقرون من السادس إلي العاشر حافلا جدا بالمادة غير أن مضمونه الحافل والثري للغاية من هذه الناحية غير مدروس بعد تقريبا. وبنفس الوقت لم يستطع المؤلف التخلص تماما من التدخل والمداخلة في النصوص النثرية المنقولة من فبله، وأجرى فيها، على أقل تقدير، تعديلات أسلوبية. وكثيرا ملجأ إلى إعادة القص للرواية بكلماته وتعابيره وإلى إيجاز المنقول اختصارا وجمع عدة روايات في واحدة مركزة، أو اختار أحداها مقتصرا ومكتفيا بها عن الأخريات سواها. وقد أعطى لدوره الإبداعي تقييما متواضعا جدا ولكنه أبدى فيه ذوقا فنيا مرهفا.ولا جدال في أن نوعية نثر أبي الفرج وجودته ساعدتا على إنجاح كتابه مثل هذا النجاح . والباحثون المعاصرون سواء العرب منهم والأجانب مجموعون على تقدير المزايا الأدبية الرفيعة في ((كتاب الأغاني)).

وإلى جانب ذلك منى هذا المؤلف في أحد الجوانب الرئيسية بالفشل وحاق به الإخفاق. وإن لم يكن الذنب في ذلك ذنبه.ف (كتاب الأغاني) مكرس للموسيقى العربية ولكن أبا الفرج لم يعرف أساليب تسجيلها لكونها لم يكن لها من أثر بعد في زمانه. وتعين عليه اللجوء إلى استخدام. السبل الوصفية في شرح الكيفية التي ينبغي أن تؤدى بها هذه الأغنية أو تلك وكيف يجرى اللحن وكيف تعزف الموسيقى المصاحبة للغناء على العود العربي (المقتبس من الفرس)وبأي أصبع وعلى وثر يعطى الإيقاع والنغم ويظهر أنه لم يكن ليستطيع فهم الوصف والإفادة منه سوى أشخاص ضليعين في الموسيقى العربية، بل ومن عاصر أبا الفرج منهم فحسب. ولهذا خلافا لنية المؤلف أعتبر بحثه فيما بعد بالشكل الرئيسي ككتاب مختارات أدبية ، أما العلماء الحاليون فقد أضاعوا غير قليل من الجهود في محاولات التواصل بدقة إلى فك ألغاز مصطلحاته الموسيقية وحل طلاسمها.

تعرفت على ((كتاب الأغاني)) أجيال عديدة من الأدباء العرب، ولهذا الكتاب تاريخ طويل في عالم الأدب والمخطوطات. ومند أوائل القرن الحادي عشر جرت محاولات لطبع مقاطع مختصرة ومعدلة منه. وقد ترك

لنا عدد من الشخصيات المرموقة البارزة في الثقافة العربية آراء الإعجاب (كتاب الأغاني). فمثلا ذكر ياقوت الحموى المذكور أعلاه في كتابه (إرشاد الأريب) المعروف باسم معجم الأدباء(الجزء الخامس،على الصفحة101) قائلا:(ولعمري أن هذا الكتاب لجليل القدر شائع الذكر جم الفوائد عظيم العلم جامع بين الجد البحث والهزل النحت.وقد تأملت هذا الكتاب وعنيت به وطالعته مرارا وكتبت منه نسخة بخطي في عشرة مجلدات ونقلت منه إلى كتابي المرسوم بأخبار الشعراء فأكثرت.) أما ابن خلدون (الفرن الرابع عشر) فقد قال عنه(أنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال ولا يعدل به كتاب فيها نغمة وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها وأني له بها).

بيد أنه ثمة أيضا أضداد متحاملة جدا. وهذا، المؤرخ المعروف للقرن الثاني عشر ابن الجوزي قد أورد في كتبه ((المنتظم)) قوله عن أبي الفرج الأصفهاني:(أنه كان متشيعا ولا يوثق بروايته فإنه يصرح في كتبه بما يوجب عليه الفسق ويهوي شرب الخمر وربما حكى ذلك عن نفسه. ومن تأمل (كتاب الأغاني) رأى كل قبيح ومنكر ولدينا أيضا رأى صارم أصدره عليه الفسق ويهوى شرب الخمر وربما حكى ذلك عن نفسه. ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر) ولدينا أيضا رأى صارم أصدره عليه عالم ديني محافظ من القرن الرابع عشر هو الحنبلي ابن تيمية.

تحفظ في الوقت الحاضر مخطوطات لمجلدات منفصلة لشتى نسخ هذا الكتاب في عشرات خزائن الكتب بالعديد من بلدان العالم، وبينما مجلدات منفصلة من النسخ، القديمة الفاخرة (تعود مثلا إلى بداية القرن الثالث عشر) بخط نساخين مشهورين ومزينة بالرسوم الإيضاحية الملونة مع الهوامش والحواشي حيث ذكرت أسماء الحكام طالبي الكتاب والمالكين (وهذه زخرفة لا صلة لها بمحتوى الكتاب وإنما هي تصور مواضيع مثل الصيد والقنص، والتنصيب على العرش، وسماع الموسيقى والغناء ومشاهدة الرقاصات في مجالس الطب والأنس) وهذه المخطوطات تعطي في المجموع الكامل للكتاب (وإلى الحد الذي يمكن الحكم به دون الإطلاع على النسخة المكتوبة بخط المؤلف أو النسخ المنقولة عنها مباشرة).

وفي القرن التاسع عشر ازداد مجددا الاهتمام بهذا الكتاب وطبع مرتين بمصر في عشرين مجلدا.ولكن هاتين الطابعتين كلتيهما اعتبرتا بحق غير مرضيتين بالشكل التام، وفي سنة 1927 بدأ إصدار الطبعة المحققة من(كتاب الأغاني) المعدة على أجزاء من قبل لجنة خاصة تضم لغويين مصريين بارزين بواسطة دار الكتب، وهي المكتبة العامة الوطنية المركزية بمصر ولها دار طباعة ممتازة متخصصة في نشر كتب التراث. وامتد زمن إصدار هذه الطبعة قرابة خمسين عاما واختتم إنجازها في عام 1974، وبالطبع تغير غير مرة قوام الجنة المشرفين والمنفذين للطبع ونشر مجلدات هذه الطبعة. ولكن في هذه الطبعة أيضا لم تراجع ولم تؤخذ بعين الاعتبار جميع المخطوطات المحفوظة من هذا الكتاب ورغم ذلك فإنها خيرة الطبعات الصادرة وأكثرها دقة وقربا للأصل.

وقد أعار المستعربون الأوربيون منذ أمد بعيد الاهتمام إلى كتاب الأغاني وهم يستخدمونه ويفيدون منه باعتباره كنزا للمعلومات اللغوية- الأدبية والتاريخية- وأصدر المستعرب الإيطالي جودي عام1900 مجلدا

خاصا يتضمن جداول استعلامية ومؤشرات إلى الطبعتين المصريتين الصادرتين في القرن التاسع عشر. ولم يترجم كتاب الأغاني بعد إلى أية لغة من اللغات الأوربية لا بالشكل الكامل ولا الجزئي (من البديهي استثناء بعض المقتطفات المقتبسة والأحاديث المنقولة عنه والمروية ضمن البحوث الدراسية).وفي سنة 1980 صدرت في موسكو ترجمة روسية مختصرة لمقتطفات مختارة منها وفي حالة صدور ترجمة أكاديمية كاملة لهذا الكتاب في أحدى اللغات الأوربية سيكون في ذلك إغناء وإثراء إلى حد كبير للتصور عن الموسيقى العربية والأدب العربي ومعرفة مجالس الطرب عند العرب.

فلشتينسكي

(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخي كنموذج للحكاية العربية في القرون الوسطى.

لا مراء في أن أبا علي المحسن التنوخي من الشخصيات المرموقة في تاريخ النثر العربي في الفترة الكلاسيكية. ودون قطع الصلة بتقاليد الأدب العربي (وكانت كلمة((الأدب)) تطلق على المؤلفات المكتوبة بالشكل الخفيف المستطرف والمعدة لتربية الأديب المسلم المتعلم من شداة الأدب وأهل المعرفة وتزويده بما يلزم وفق تصور عرب القرون الوسطى من المعارف ذات الطابع الدنيوي وتلقينه محاسن السلوك والحكمة في القول والعمل) أنشأ بالإضافة إلى ذلك نوعا خاصا من الحكايات العربية متميزا للغاية من حيث طابعه سواء عن النثر المرموق للنخبة من أهل المعرفة أو الأدب الشعبي القائم على الأسس الفلكلوري التقليدي.

لا يعرف عن حياة التنوخي سوى القليل نسبيا وبالشكل الرئيسي من معجم تراجم الأعلام تأليف العالم الموسوعي ياقوت الحموي الرومي: ((إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)) والمعروف باسم معجم الأدباء، وكتاب ابن خلكان الشهير باسم (الوفيات) وهو (وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان).{1} وتفيد المعلومات والمعطيات الواردة في هذين المصدرين الجليلين بأن التنوخي ولد في أسرة أحد قضاة البصرة عام940 وتوفي عام 994 ببغداد. وكما يحدث غالبا خلال القرون الوسطى في بلدان الشرق الإسلامي ورث عن أبيه مهنته وسار قاضيا في مدن شتى بوادي الرافدين وبلاد فارس (البصرة بغداد الأهواز وسواها). ويتضح من (نشوار المحاضرة) نفسه أنه كان يتردد على بيوتات أعلى الشخصيات في بغداد وكسمير متأدب وأديب موهوب حظي دوما بكرم وفادتهم وحسن حمايتهم.{2}

دخل التنوخي إلى الأدب العربي بالدرجة الأولى بمختاراته الأصيلة .ومن هذه المختارات ((كتاب الفرج بعد الشدة)).

وتدل تسميته نفسها (وكل كتاب كما يقال يقرأ من عنوانه) على سعي مؤلفه إلى تسلية القارئ والترويح عن نفسه بالقراءة المسلية . ويتضمن هذا الكتاب أحاديث في شتى المواضيع والعديد من الأمثال والأشعار ويشبه من حيث خطة تأليفه كتب الجاحظ العظيم .

ويتمس بطابع مغاير كتاب الأخبار اللطيفة والحكايات الطريفة في عدة مجلدات وهو الموسوم ..((نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)) (1). وكما يحكي المؤلف نفسه في مقدمة كتابه هذا فانه قرر أن يدون فيه ما سمعه من الأصدقاء والأقرباء و المعارف من القصص والحكايات ((ليستفيد منها العاقل اللبيب و الفطن الأريب إذا طرقت سمعه و خالطت فمه من آداب النفس و لطافة الذهن والحس ما يغنيه عن مباشرة الأحوال وتلقى مثله من أفواه الرجال ويحثه على العلم بالمباشر والمعاد والمعرفة بعواقب الصلاح والفساد وما تفضي إليه أواخر الأمور ويساس به كافة الجمهور ويجنبه من المكاره حتى لا يتوغل في أمثالها ولا يتورط بنظائرها وأشكالها ولا يحتاج معها إلى انفاد عمره في التجارب وانتظار ما تكشفه له السنون من العواقب)) . (4)

وحين نطالع هذه القصص والحكايات والأخبار نشعر وكأننا حاضرون في المجلس الذي تدور فيه الأحاديث يتجاذبها على مهل وبلا عجل أهل المعرفة من البغداديين في القرن العاشر المجتمعين طلبا لجمام الروح وراحة النفس عقب هموم النهار و متاعب العمل وإمتاع بعضهم البعض بالأحاديث عما جرى وما وقع .

تمتد إلى أغوار الماضي السحيق جذور الفن الخطابي والحكاية الشفهية الممتعة عند العرب. وكان الأعراب الرحل و أهل الوبر وكذلك أهل المدن والحضر منذ عهد الجاهلية يجتمعون في وقت معين أبان انعقاد الأسواق حيث يتبارى شعراء وخطباء البدو والأعراب الذين يمثلون قبائل متخاصمة. وجرت هذه المباريات على مدى القرون الوسطى بين العرب شعراء وخطباء وعلماء في المجالس أيضا. وعقب بزوغ الإسلام أصبحت مراكز الخطب السياسية والدينية المساجد والجوامع حيث كان الخلفاء والحكام و القواد يلقون قبل أداء صلاة الجماعة في أيام الجمعة و المناسبات خطبا يعرضون فيها نهجهم، ويلقي المعارضون المخالفون للحكام خطبهم التنديدية ونداءات التمرد والعصيان. (5)

وتنبئ المصادر عن خطب الدعاة السياسيين والوعاظ الدينيين في أمثال هدا الاجتماعات شتي الظروف . وفضلا عن السواق والمساجد كانت الاجتماعات تعقد في المواسم والمناسبات الدينية وخانات القوافل وغيرها والأعراس والولائم و الأفراح والأتراح ومما يشرح ويبين ذلك المقامات وأشهرها ما كتبة بد يع الزمان الهمذاني والحريري .وبالطبع تطلبت هذه المجالس من الخطباء المعرفة الغزيرة والبراعة الوافرة والفصاحة.

كان القرن العاشر من تاريخ العرب في القرون الوسطى فترة هبوط سياسي وفي عين الوقت عهد ازدهار ثقافي. ويكفى أن نشير إلى أنه قد نبع واشتهر بعد عهد الخلفاء العظام في قصور الأمراء شعراء أشهرهم أبو الطيب المتنبي وغيره من الشعراء الكبار الثار وعرف كذلك العديد من الأدباء والعلماء والمؤلفين في شتى أبواب المعرفة وعلى رأسها الأدب. كان سيف الدولة الحمداني في حلب واحدا من هؤلاء الأمراء وما أكثر من انتموا إلى مجلسه عدا المتنبي من الشعراء والأدباء وأخبارهم مشهورة معروفة. ولم تقتصر مجالس الطرب والأدب والعلم بالطبع على بغداد وحلب بل ما أكثرها وأشهرها.

وكثيرا ما يتحدث كتاب التنوخي عن بني حمدان وهو يخص بالذكر سيف الدولة. وعدا المجالس الوقورة والغزوات المشهورة عرفت هنا وهناك مجالس الأنس وهى مجالس عقدت فضلا عن غاية إجراء المناقشات في علم الأدب والفلسفة لتبادل الطرائف وسماع الألحان والمنادمة على دم الكرم وبنت الحان. وقد روى الثعالبي (صاحب ((يتيمة الدهر)))فيما رواه أن الوزير المهلبي في بغداد كان يعقد عنده مرتين في الأسبوع مجلس انس للقضاة، وكان ممن يحضر هذه المجالس القاضي أبو القاسم التنوخي والد مؤلفنا .قال الثعالبي (ويحكى انه كان في جملة القضاة الذين ينادمون الوزير المهلبي و يجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين على اطراح الحشمة والتبسط في القصف والخلاعة وهم ابن معروف والقاضي التنوخي وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها وكذلك كان الوزير المهلبي فإذا تكامل الأنس و طاب المجلس ولذ السماع وأخذ

الطرب منهم مأخذه وهبوا ثوب الوقار للعقار وتقلبوا في أعطاف العيش بين الخفة والطيش ووضع في يد كل واحد منهم كأس ذهب من ألف مثقال إلى ما دونها مملوء شرابا قطر بليا أو عكبريا فيغمس لحيته فيه بل ينقعها حتى تشرب أكثره ويرش بها بعضهم على بعض ويرقصون أجمعهم وعليهم المصبغات ومخانف البرم والمنثور) (6).

وطبقا للتعبير الدقيق في رأى الأكاديمي ليخاتشوف فإن الحقيقة القائمة على (الكذب) الفني أي السرد الفني غير المتقيد بذكرى الحقيقة الواقعية بعينها طموحا منه إلى عرض الحقيقة الفنية لم تكن لتحتل مكانها رأسا في الأدب الفني للقرون الوسطى (7).

وكانت الحكايات والروايات نشوار المحاضرة عن الحياة المعاصرة لمؤلفيه والتي تتحدث عن أوساط الناس المتعلمين قد أخضعت بالدرجة الأولى إلى الغاية التعليمية أخلاقية أي القصد التربوي وكان واضعوها حريصين دوما على توخي هذا الأمر لئلا يتولد لدى القارئ انطباع وكان الأحداث والحوادث الدائرة فيها لم تقع في الواقع المشهود ولم تحدث في أعلام الوجود والموجود. وفي سبيل ذلك زودوها بالشواهد الدقيقة على الأشخاص الذين رويت عنهم هذه الحكايات ومن أين استمدت هذه الحكايات وفي أية ظروف وقعت ورويت. وعلى هذا النحو نفسه تصرف أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الذي استخدم على نطاق واسع شتى المصادر الأدبية على اختلاف أنواعها أو أحال على أسانيد عن إفادات شهود عيان جديرين بالوثوق والتوثيق. ونادرا ما اقتبست هذه الأحاديث من الفولكلور الأجنبي الغريب وكان بزوغها مرتبط في العادة بالتربة العربية – الإسلامية– المحلية. وبالطبع توفر في هذه القصص((الصادقة))أيضا كما هو الشأن في جميع إفادات شهود العيان من كافة الأوقات عنصر الاختلاف غير الواعي او غير المقصود عمدا.وكتب ليخاتشوف يقول أن ((خيال الكاتب في القرون الوسطى كان محدودا بأنه يمكن اعتباره بمثابة ((مطابقة للحقيقة)) في تلك الفترة الزمنية. وهذه ((المطابقة الحقيقية)) مختلفة بشكل حاد عن ((الحقيقة المطابقة)) في العصر الراهن . وهي تسمح بإيراد المعجزة والخوارق إلا أنها لا تبيح الانحراف عن قواعد ذكر أخبار الوقائع والحوادث ول تغتفر سرد أسماء الأشخاص غير الواقعين والإحالة على فترة زمنية لا أصل لها ووصف رقعة طبوغرافية لا وجود لها على الطبيعة)) (8) .

ويشكل ((نشوار)) التنوخى ما هو بمثابة حلقة الوصل ما بين تقاليد الحكايات الشعبية الموضوعة والروايات الوثائقية الدعية من أهل العلم والأدب. وتتصل قصص التنوخى بالأدب مراعاته العبرة والواعظ و الإرشاد وبالقصة الشعبية رغبة الميل إلى التسلية والترفيه والترويح عن النفس. وتتسم بهذا الطابع الوسطي المابَيْنِي نفس فكرة تأليفه فهو كتاب له مؤلف بعينه، لكنه في الواقع الفعلي عبارة عن مجموعة من الأقوال والأحاديث السائرة العابرة ولذلك فانه نتاج لجماعة من الناس .والى حد مايتحدد طابع هذه الحكايات بالوضع الاجتماعي للمؤلف نفسه الذي كان ينتسب باعتباره قاضيا الى الشريحة لمثقفة وذات الامتيازات من المجتمع والى النخبة المفكرة ، بل كان بسبب انتمائه إلى فئة القضاة، من حملة التعليم الدنيوي أكثر من العلوم الدينية الإسلامية كعلماء الدين والفقهاء المسلمين ، أما تعامله الدائم كرجل قضاء مع ممثلي

شتى الفئات الاجتماعية فقد أغنى خبرته كراوية للأحاديث والأحداث ووضعه في لجة مشاكل المجتمع في القرون الوسطى وجعله حساسا على نحو خاص إزاء مصالح ومتطلبات شتى فئاته. وليس من الصدفة أن معظم مخبري التنوخي كانوا من زملائه القضاة.

لم يكن التنوخي واعظا متزمتا متشددا ينطلق من النظرية الإسلامية المجردة ويحاول في كتابه إعطاء القارئ معارف ومعلومات خاصة أو إمداده بالمواعظ الخلقية وتزويده بالنصائح والمشورة. إن حياة مجتمع القرون الوسطى في بلدان الشرق قي ظروف الطغيان التام والحرمان من الحقوق لكافة أفراده من الحرفي البسيط وحتى الخليفة نفسه تطلبت من الإنسان مقدرات خاصة وقدرة عجيبة على التلون وضبط النفس وفقا للتجربة المرة العسيرة التي اكتنزت على مدى قرون عديدة في نفوس رعايا الحكام.

ويصوغ التنوخي بدقة في مقدمة كتابه مهمته وهي إعداد القارئ لتجارب الحياة وإمداده على أساس الأمثلة الحية بخبرة الأجيال العديدة وتزويده بالمعلومات التي تساعد على التوجه في الحياة ويعلمه التصرف في شتي الظروف. وهذا كله في رأيه يجب أن يكون نافعا وناجعا لأي شخص كان بغض النظر عن وضعه عن النظر عن وضعه في المجتمع.

وخلاف عن قصاصي الشوارع وجامعي وناقلي النتاجات الفولكوريه على اختلاف أنواعها (الملامح الشعبية أو ملاحم الفرسان ، والحكاية ، والأقاصيص ، وما شكل) يرفض التنويخي على غرار سلفه الجاحظ وأساتذة الأدب متخليا عن أية مزاعم و أوهام واختلا قات ويحاول دوما التأكيد على أن الأحاديث التي ينقلها ويرويها كان لها أصل في الحياة الواقعية وقد استمد الأخبار عنها من مصادر وثيقة وصادقة. ولهذا فهو إتباعا لتقليد علم الحديث يورد دوم الإسناد المفصل ويفيد بصدد شواهد العيان وناقلي الأحاديث الذين سمع من أفواههم هذه القصة أو تلك . أما إذا كان مصدر النبأ مفقودا لسبب ما فإن التنويخى كان يعتبر من واجبه الإفادة بهذا على نحو خاص قائلا ..((حدثني شيخ من شيوخنا ذكره هو وقد غاب عني اسمه)) ورغم ذلك مع كل الدقة في عرض الإسناد المفصل جدا في بعض الأحيان لا يمتنع التنوخى من إيراده في الكتاب أيضا أحاديث وقصصا ترفيهية ومسلية وغير معقولة مطلقا بل هي على غرار أمثالها وفق روح الحكايات (ألف ليلة وليلة). وهو لدى ذلك شأن أي إنسان من القرون الوسطى يصدق بما حدثوه به وقصوه عليه ... أو على أقل تقدير يتظاهر بأنه مصدق به.

وتركيب كتاب أقاصيص التنويخي كله هو عبارة عن تيار غير منتظم من الحكايات غير الموصولة بنظام على أية حال ل امن حيث الموضوع ول من حيث خاتمتها الأخلاقية أو عبرتها وعظتها. وتلك العناصر من الترتيب والتبويب التي يمكن أحيانا العثور عليها في المجموعة (مثلا في أحد المواضع جمعت عدة أحاديث وقصص وروايات عن الخليفة العباسي المعتضد بالله، وفي موضع آخر عن الصوفية والمتصوفين وعن الحلاج وما شاكل ذلك)، يبدو أنها حصيلة تداعى التفكير وليست نتيجة محاولة واعية لتبويب المواد في نظام ترتيبي. ومثل هذا الموقف من المؤلف إزاء طريقة التأليف

قد عرضه في المقدمة وهو نابع بصورة طبيعية من اعتماده العام على الطابع المسلي الترفيهي الإمتاعي للكتاب. وإذ قبل وطبق الممارسة التقليدية لأساتذة في أدب القرون الوسطى العربي النثري كالجاحظ، مثلا، يفترض ويعتقد أن القارئ لا يجوز إرهاقه وإملاله بالقصص المتماثل نوعا والمتشابهة نمطا وإنما ينبغي مده بمطالعة متنوعة مما يضفي على المادة عنصر الإمتاع والمؤانسة ويتيح له الفرصة لتناول أجزاء منفصلة من الكتاب والتعامل والمؤانسة باعتبارها كلا مستقبلا وكاملا . ويمكن العثور في أي جزء من الكتاب على قصص مكرسة لجميع مواضيع الكتاب الأساسية.

وهذا الغياب في الكتاب للموضوع المركزي الموجه والأساس الوعظي الغالب وكذلك الميل الذوقي نحو وصف الممتع وغير العادي والمتمتع بالقدرة على الاجتذاب والتشويق يقربان أقاصيص التنوخي إلى الحكايات الشعبية.

وما من ريب في أن القسم الأكبر من الأقاصيص التي رواها التنوخي يقوم على أساس الحقائق والأحداث الفعلية الحقيقية التي عرفها المؤلف من معاصريه وشهود العيان . ومع ذلك يحس بصلة ما جمعه التنوخي بالأدب الشعبي أيضا بأنه رغم كون المؤلف نفسه يطمح إلى إعادة القص الدقيق للأحاديث الحقيقية الواقعية فانه يضفي ((طابعا دراميا)) على كل واحد من المشاهد والمواقف التي يحكيها واضعا على السنة شخوصها عبارات بأكملها مبلغا بشكل مفصل وبذوق حسن مقبول لا مضمون المحاورات المستفيضة بين أبطال الحكايات المروية فحسب بل انه يعيدها بدقة وبنصها حرفيا وبالحرف الواحد وكما يقال بقضها وقضيضها . وهو يتحدث عن خوالج ومعانات وأمزجة أشخاص القصة الواردة ويتابع سير الأحداث وفحواها ومغزاها موضحا أسبابها الفعلية ومصورا إياها بشكل منظور وقريب إلى الواقع الراهن مستخدما الأمارات الفنية الملازمة والتفاصيل الحياتية معيدا تصرف الأبطال والشخوص المحدد اجتماعيا وسلوكهم مع الأخذ بعين الاعتبار للوضع الاجتماعي لكل واحد منهم ((وفقا لروح)) محتوى كل واحدة من الأقاصيص. ولا تفلت نفسية الأبطال من عناية المؤلف وهو يبدى دوما الاهتمام بمعرفة دواعي تصرفاتهم والدوافع إلى أفعال كل واحد من الشخوص.

وتتسم بنفس هذا الطابع معلومات التنوخي ((التاريخية)) وهي الاحاديث عن الخلفاء والأمراء والوزراء و أحداث التاريخ السياسي المرتبطة بهم. وتكتسب فيها ازدواجية استطيقية (جمالية) بنكهة خاصة الروح الساذجة والوثائقية الدعية في هذه الأخبار والتصوير التجميلي الممسرح للأحداث . وكل قصة خبرية في الكتاب ليست وصفا تسجيليا جافا للحدث فحسب وإنما هي مشهد ساطع تام الدلالة وعرض كامل من حياة الخلفاء والأمراء ورجال القصر أو أبناء الشعب في المدن ووصفها كلوحة مرسومة . وكما كتبت ليديا غينزبورغ في كتابها ((عن البطل الأدبي)) فإن الاختلاق المنطلق عن الخبرة ، يخلق ((واقعا ثانيا)) ، ويحمل الأدب الوثائقي التسجيلي إلى القارئ معرفة مزدوجة وانفعالا مضاعفا يحفز التأثر وذلك لأنه تتمثل في النفوس معاناة تفاعلية لا تعوض بأي فن في التعامل مع أصالة الحدث الحياتي. وتشخص في المقايسة الخصوصية وعدم التطابق التام بين الخطين – خط الحدث الواقعي وخط تأويله الاستطيقي – ديناميكية خاصة للأب الوثائقي التسجيلي. (9)

ومثل هذا التطابق بين الخطين المذكورين لا يقتصر على كونه ينهي إلى القارئ العلم بالحدث الذي وقع فعلا وإنما يهيئ له أيضا إدراكه الفني. وبالنتيجة رغم كون مجموعة التنوخى هذه قريبة من حيث النوع الفني إلى مؤلفات الأدب المعاصرة له، فإنها من حيث موضوعها المبسوط واهتمام بمصائر الناس من شتى فئات المجتمع وبضمنها أفقرهم، ومن حيث الطابع والأسلوب في عرض المواد والذوق في انتقاء الممتع تقع مجموعته عل قرب شديد إلى حكايات المدن في القرون الوسطى البغدادية والقاهرية من ((ألف ليلة وليلة)). وإذ لم يظهر المؤلف حرصا كبيرا على التنظيم التأليفي لكتابه ككل كشف عن مهارة أدبية غير قليلة وحرفة أستاذية في البناء وفق الموضوع لكل قصة عن حدث على حدة مما يقرب أيضا كتابه إلى الكتاب المشهور من أدب القصص العربي. ولغة وأسلوب قصص التنوخي تغلب عليهما البساطة نسبيا وهذا مما يميز كتابه كثيرا عن مؤلفات سابقيه من كتاب الأدب (فمثلا نلاحظ أن تراكيب وصيغ الجاحظ الذي عاش قبل التنوخي بقرن واحد على جانب أكبر بكثير من التعقيد والتزويق) وكذلك عن الأسلوب المنمق للغاية المألوف لدى معاصريه مؤلفي الأعمال ذات النوع الرسائلي مثل المهلبي الذي كثيرا ما يومى إليه في حكايات التنوخي وابن العميد والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذاني والعديد سواهم. وفي حين اتخذ مؤلفو الأدب الرسائلي المضامين كمجرد ذريعة لعرض المهارة الأدبية ومجرد محور تقام عليه كثرة كاثرة من المحسنات البلاغية وتكدس العبارات المزوقة من التشبيهات المجازية والمبالغات (ويورد التنوخي في كتابه نماذج من أمثال تلك الرسائل) فان التنوخي يولي اهتمامه وعنايته بالدرجة الأولى في العادة إلى الاحاديث نفسها عن الأحداث ولا يتملكه شغف خاص بالكلمة والعبارة بحد ذاتها . وهو يكتب باللغة الفصحى لعصره محاولا تفادي إثقالها بالشوارد والممات وتقديرها بعبارات العوام أو تلوثها بالمبتذل من الكلام رغم العثور في النص أحيانا على ألفاظ عامية من لهجات أهل بلاد الرافدين . وعلى كون أسلوبه يتسم بالخواص الأساسية لأسلوب الأدب العربي في عصره (مثل شاعرية العبارات المزدوجة في الكتاب والتعريض طباقا وجناسا والازدواجية في إيراد المرادفات والتراكيب المترادفة واستعمال النثر المسجوع والمرصع بالإيقاع ونحوه) فان أسلوبه في القص كان كلاما ينبض بالحياة خلوا من التعابير المتقعرة كأنها منحوتة من الصخر والحوشي من الكلمات التي تمثل شوارد اللغة مفعما بغزارة بالمواصفات الأسلوبية الفردية التي تساعد على الإحساس من خلالها بالوجه الاجتماعي لشتى الشخوص .

ما هي مادة هذا الكتاب من الحكايات والروايات المتنوعة الذي تصعب المغالاة في تقدير أهمية الثقافية التاريخية ؟ تمر فيه أمام عيون القراء لوحات من حياة الدولة العربية في القرون الوسطى عبر وعى هذا القاضي المثقف . ويورد المؤلف ضمن مقدمة كتابه قائمة طويلة بأسماء شخوص حكايته ويتضح منها أنها تشمل جميع فئات المجتمع العربي الإسلامي من الشريد الفقير والصعاليك وممثلي كافة موظفي المدينة وأرباب الحرف تقريبا والى الخليفة نفسه . انه مع كل سعة النطاق للمادة التي جمعها التنوخي من الممكن إجراء محاولة لتبيان المواضيع الغالبة في مجموعته .

لعل الموضوع الذي يشغل المحل المركزي ومركز الصدارة في أقاصيص التنوخي هو تقلبات القدر الذي يلعب بمصائر الناس من كافة فئات المجتمع في القرون الوسطى .واحتياطي التنوخي من القصص في هذا الموضوع ذو معين لا ينضب. ويخطر أمامنا فيها أمراء ووزراء .تارة يحكمون بأمرهم ويبسطون سلطانهم وسطوتهم .وتارة أخرى يتخفون هاربين خائفين من ملاحقات الأعداء يترقبون ممن يريد حياتهم وأرواحهم ويطلب رؤوسهم ثم يعتلون مرة أخرى ويرتقون ذرى السلطة متسنمين دست الحكم. والضعفاء الأذلاء الذين يضحون بفضل المصادفات السعيدة رافلين في السعادة مغمورين بالخير العميم .وأبناء الملوك من الدول الأجنبية طرداء من ديارهم ومبعدين عن بلدانهم من قبل مغتصبي السلطة. ثم يعودون ويعتلون عروشهم من جديد بقدرة قادر وفي معجزة من معاجز الأرض لا السماء وما شاكل ذلك وهكذا دواليك وهلم جرا. ولدى هذا تتضمن القصص والحكايات من هذا النوع لا الإيمان بالإمكانات التي لا نهاية لها للقدر الأعمى فحسب وإنما أيضا ما هو بمثابة الموعظة والاعتبار على أساس القول .هاكم فانظروا ما يحدث أحيانا في الحياة وكيف ينبغي أن يكون تصرف الإنسان وسلوكه متعلما من "قواعد اللعبة " كما تجرى و يعترف بها. وهكذا فان احد المقربين إلى الوزير حامد بن العباس يقول مبررا أمام الوزير تصرفه الدال على (عدم الولاء) وكان قد غادر ديوان الوزير عند تسليطه التعذيب على منافسه نجل الوزير السابق ابن الفرات والذي حاول ذلك المقرب أن يتشفع له طلبا للرأفة به) .((أنت تعلم أن الأيام دول وأن لهذا الفعل عاقبة يكفيك الله إياها فأي شيء يضرك من سلامة مهجتي في حال العافية وإفلات نعمتي من شر هؤلاء؟ وأن يقولوا غدا. داهننا ولم يشفع لنا ونصحنا ما خالفه الوزير مع ما بينهما وما قعد ليشاهد صفعنا إلا تشفيا منا وأي شيء أحسن بك من أن تنسب حاشيتك ومن اخترته لمودتك إلى الخير وبعدهم من الشر فيقال انه لو لم يكن خيرا لما استصحب الأخيار) (10) وهذا المنطق قد اقنع الوزير ((فاهتز)) لهذا وعفا عن (مخالف القواعد).

ومن وجهة نظر الإنسان المعاصر تبدو فظيعة حقا لوحة الطغيان والتعسف والبطش وسلب الحقوق والوحشية والاستبداد التي تنبع من صفحات كتاب التنوخي. فالحكام ينتقمون على هواهم ممن ينقمون عليهم وينكلون بهم وفق مشيئتهم مستخدمين في ذالك الخداع السافر والوعيد والتعذيب وكل أشكال الإيذاء والاهانة والاستهزاء. غير أن التنوخي، وهذا ذو دلالة كبيرة بالنسبة لتصورته، يتحد ث عن كل شيء بهدوء كبير دون إبداء الاستياء وإظهار الاستنكار بصدد ما يرويه مما وقع، ودون مشاركة وجدانية إزاء الضحايا بل وحتى مستمدا من هذه المادة كلها ما يشبه التفاؤل إذ أن القدر متقلب والأقوياء في هذا المادة كلها ما يشه شاكرون وقادرون على تذكر الخير – وهو يذكر دلك في العديد من قصص وحكاياته – وخلقهم متغير، وغضبهم وسخطهم يمكن دوما قبله إلى رأفة ورحمة وكل ما في الأمر هو العثور على الموقف المناسب لذلك والمفتاح اللازم . وذات دلالة في هذا الباب القصة المروية عن معز الدولة الذي ذكر عنه قولة ((و كانت عادة الأمير معز الدولة إذا حمي جدا أن يأمر بالقتل ويكره أن يتم ذلك ويعجبه أن يسأل العفو)) . وهكذا فانه حين أمر بشنق مزيف نقود وبعد علمه بان الحكم فيه قد نفذ استشاط الأمير غضبا ونهر الجلاد وجميع الحاضرين موبخا وهو يقول ((ما

كان فيكم من يسألني أن لا أقتله ؟) (11) وفي حادثة مماثلة لدى علمه بتنفيذ حكم بالإعدام وفق أمر قال سيف الدولة لحاشيته ((ما هذا الأدب السيئ وما هذه المعاشرة القبيحة التي نعاشر ونجالس بها كأنكم ما رأيتم الناس ولا سمعتم أخبار الملوك ولا تأدبتم بأدب دين ولا مروءة)) (12) إذن فالقدر اعتباطي يضرب خبط عشواء ولكن قد تظهر في لعبه بعض القوانين و يتجلى في هذا علم الحياة .ومن هنا يأتي التمتع بالقدرة على لطف التصرف وحسن التخلص تملصا بمهارة وتجاوزا بمرونة والاحتيال للأمر والفطنة والدهاء والتشبث بالحياة. وهكذا فان أحد شخوص التنوخي راح عرضة لضرائب الوزير النهابة فتظاهر متصنعا أنه يعتبر هذا علامة على إيثار خاص له وأمارة ميل إليه وبهذا الشكل استرد ما سلب منه واسترجع ما اغتصب من ملكه وورد في ((نشوار المحاضرة)) أيضا الكثير من القصص الأخرى على هذا النحو وفي هذا النوال .ومن هنا التقديس بالرد الحاضر والجواب الفطن والمرتبط إلى حد ما بعشق البلاغة العريق عند العرب .ويمكن بالجواب اللبق حمل الحاكم على تغيير رأيه إذ يكون في أمثال هذه الحالات موضع تأثر إلى حد أنه (تهتز مشاعره) و((يطرق برأسه)) سرعان ما يغير قراره الصارم. وهكذا فإن والد التنوخي أقنع بالحجة الوجيهة الخليفة المعتضد بالله وحمله على إلغاء أمره بهدم سور المدينة في إنطاكية وما إلى ذلك ولكن أساس الأسس بالطبع شأنه لدى كل مسلم من القرون الوسطى هو الاستسلام المطلق لإرادة الله والتسليم بها . وتبهر القارئ العصري دهشة كذالك صفة ((عدم التمدن)) لدى أبطال وشخوص التنوخي وصراحتهم الساذجة بحيث إنهم ((يكشفون أوراقهم)) أمام بعضهم البعض ويعرضون دفين أسرارهم. فمثلا استطاع والد ابن الجساس حمل الوزير ابن الفرات الذي لاحقهم ببغضائه وعدائه على تغير موقفه نحوه والعدول عن ذلك إلى ضده بتهديده له :((...لأقصدن الخليفة الساعة و لأوحلن إليه من خزانتي ألفي ألف دينار عينا وورقا...و أقول له :خذ هذا المال و سلم ابن الفرات إلى فلان و استوزره و اذكر له اقرب من يقع في نفسي انه يجيب إلى تقليده ممن له وجه مقبول ولسان عذب وخط حسن ولا أعتمد إلا بعض كتابك فانه لا يفرق بينك و بينهم إذا رأى المال حاضرا فيسلمك في الحال لهم و يراني المتقلد بعين من أخذه و هو صغير فجعله وزيرا وغرم عنه هذا المال الكثير ويعتقد أني ربه وولي نعمته فيخدمني و يتدبر تدبيري في جميع أمره وأسلمك إليه فيفرغ عليك العذاب حتى يأخذ منك الألفي دينار بأسرها و أنت تعلم أن حالك تفي بها ولكنك تفتقر بعدها ويرجع إلي المال ولا يذهب علي منه دانق وأكون قد أهلكت عدوي و شفيت غيضي و استرجعت مالي وصنت نعمتي وازداد محلي عظما بصرف وزير وتقليد وزير)) (13) .وبدت هذه الخطة لا بن الفرات قريبة إلى الحقيقة بحيث انه سرعان ما انتقل من العداوة السابقة إلى السماحة وطيب النفي وحسن المودة.

ثم هذه التعرية((الوقحة)) إن صح الوصف بالأساليب والألفاظ غير المستورة بأية أغطية من التستر و التعفف عن فحش الكلام و التحدث عن مواقف الغرام ومشاهد العشق الشهوانية الساذجة على منوال ((ألف ليلة و ليلة)) . و ليس ذلك خرقا و انتهاكا للأخلاق ومحاسن السلوك كما سيعتبر في الأدب الأوروبي ابتداء من القرن السابع عشر و إنما هو لا يزال المهدد له و المقدمة إليه. ورغم أن مؤلف المجموعة أحد القضاة فان عنصر التقييم الخلقي في كتابه بأقل قدر و عند الحد الأدنى منه. و التنوخي

أن يقدر حق القدر الخلق الإسلامي يثمن عوامل الشرف والصدق و لكن ميله إلى الفطنة و القدرة على التملص من المواقف الحرجة بمهارة أكثر بكثير. وهو يقدر الشجاعة و الصلابة و مع ذلك يميل أكثر إلى الإعجاب بحسن الحيلة .و مثل هذا المعيار في التقييم ينمو بالطبع من التركيب الاجتماعي للمجتمع الإسلامي في القرون الوسطى و أشكال أدائه و وظائفه.

كان التنوخي نصيرا للمعتزلة ورجال الدين المسلمين العقلانيين الذين اعترفوا بالعقل باعتباره أهم مقياس للمعرفة الدينية. و نظرا لموقفه التحفظي إزاء الإيمان بخوارق المعجزات يورد في كتابه العديد من القصص ((الفاضحة)) عن الصوفيين أهل السحر،وعن الحلاج،وكذلك عن جميع المحتالين و النصابين باسم الدين و المتلاعبين و المضاربين بإيمان بعض الناس بأخبار الجن و العفاريت وما شاكل ذلك من التنجيم و التبصير و التأثير على المصير وهي الخرافات التي يرفضها المعتزلة.غير أن تحفظه مقصور ضمن حدود أطر النزعة العقلانية المعتدلة مبقيا على أية حال مكانا لا للاحترام العميق للمقدسات و الزهد فحسب بل و العديد من الرواسب العقادية في عصره.

وعل هذا فان القصص والأحاديث التي جمعها التنوخي في ((النشوار محاضرة)) لا تقتصر على كونها ترسم لنا المجتمع العربي – الإسلامي في القرون الوسطى ومعيشته وسلوكه وبنيته الاجتماعية وسيكولوجيته وإنما تتيح الفرصة والإمكانية أيضا لفهم دائرة تصورات المسلم المتعلم لذلك الزمن . ولا بد لدى هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن مصطلح ((المؤلف)) يمكن استعماله في هذه الحالة بشكل مشروط فحسب . وبالأحرى نعت كتاب التنوخي هذا بكونه مجموعة مؤلفة من القصص والأحاديث التي وقعت على مدى عدد من عقود السنين خلال القرنين التاسع – العاشر في المجتمع الثقافي وشبه الثقافي داخل المدن وقصور الحكام ، وهذا بلا ريب يزيد من دقته وأهميته كأثر ثقافي – تاريخي .ويضم ((نشوار المحاضرة)) ما فكر به وتحدث عنه معاصرو التنوخي، فكتابه هذا هو عبارة عن خلاصة و زبدة لأفكار وأحاديث معاصريه ، وما كان مدعاة أفراحهم وأتراحهم، وما أتاح المادة لوضع نظام القيم وصاغ العقيدة ، وعلى سبيل الإيجاز والاختصار هو ما شكل واحدا من أهم عناصر ثقافتهم . وتمثل في معظم أقاصيص التنوخي شخصيات تاريخية فعلية .

ونحن نصادف فيها أسماء جميعا ا لخلفاء العباسين من هرون الرشيد إلى الطائع لله و أمراء بني بويه و أشهر الوزراء وكبار موظفي الخلافة والقضاة ويشخص فيها زعيم المتمردين الفرس بابك الخرمي والواعظ الصوفي الشهير الحلاج وأشهر الشعراء القرن العاشر كالمتنبي وأبي فراس الحمداني وغير هؤلاء من مشاهير الناس. ويعكس كتاب النشوار في الأساس الأحداث التي وقعت على مدى ثلاثة قرون من الثامن إلى العاشر وجزئيا في حياة المؤلف ولكن أكثر ما وقع قبل ولادته. ومن الطبيعي تماما انه يتعذر متابعة موقف موحد في تفسير التنوخي للمادة التاريخية. ويحس في الاحاديث عن الماضي عنصر الأسطورة. وهكذا فان شخصية هرون الرشيد في الكتاب شبيهة بشخصيته الواردة في حكايات ((ألف ليلة وليلة))، ويشار إلى حكم البرامكة الكرماء وهم وزراء الخلفاء العباسيين فى القرن الثامن من أسرة آل برمك الفارسية كعهد قديم زاهر، ويدور الحديث بتبجيل وإكرام عن الخليفة المعتضد بالله الذي استطاع التو صل إلى

تثبيت عهد من الاستقرار السياسي المؤقت للإمبراطورية، أما الموقف إزاء الأحداث المعاصرة فكثيرا ما يتسم بالطابع الانتقادي. ويصور المؤلف بشكل جيد الفكرة عن فساد الذمم والأخلاق التدريجي في حديثه عن العطور الغالية المحفوظة في الخزنة والتي صانها الخليفة المعتضد بالله نعم صون ، وصرفها الخليفة المكتفي بالله بشكل معتد ل ،أما الخليفة المقتدر بالله الذي تولى الحكم بعدهما فقد بعثرها في تبذير بلا معنى .

وله دلالته من هذه الناحية أن الحكام الذين عاش التنوخي في عهدهم يجرى ذكرهم على صفحات كتابه أندر بكثير من سابقيهم ويذكرون في الأساس بشكل سلبي. بيد أن التنوخي تقديرا للمعهود من الواعي التقليدي في تمجيد الماضي من الأزمان ونعت الزمن الحاضر بأنه فاسد، يكشف في أدرك ديالكتيك العملية التاريخية عما هو نادر بالنسبة لشخوص من القرون الوسطى من سعة أفق في التفكير لدي اعترافه كذلك بالتقدم التاريخي كظاهرة ملازمة . فهو يكتب قائلا (فقد خرج في أعمارنا وما قار بها من السنين من مكنون أسرار العلم وظهر من دقيق الخواطر والفهم ما لعله كان معتادا على الماضين)(14)

لقد عكست مجموعة التنوخي العديد من الأحداث التاريخية المعروفة لنا من مصادر أخرى وهي تمثل كنزا لا ينضب معينه من المعلومات والمواد القيمة جدا للمؤرخين وعلماء الاجتماع و الاقتصاديين . إلا أن هذا الكتاب يتميز ويختلف بشكل جذري عن كتب التاريخ والأخبار التاريخية. والشخصيات التاريخية في أحاديث وأقاصيص التنوخي هي شخوص أدبية تتصرف وتتحدث لدى تعاملها بهذا الشكل أو ذاك مع الآخرين كاشفة عن خليقتها وسجاياها ومبدية شتى الانفعالات .ونحن نشاهد فيه ((الأقوياء في هذا العالم)) وكبار شخصياته لا أثناء أدائهم وجائب أعمالهم ومهام مناصبهم فيحس وإنما أيضا في أوقات أحاديثهم الودية وخلف موائد الطعام وعند وضع ورفع الخوان وفي الحريم وجولات الصيد والقنص والطرد وهلم جرا . وعلى هذا فان كتاب التنوخي ((نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)) تتضافر فيه عضويا الوقائع والمعلومات التاريخية والأساطير والتأليف الأدبي.

المراجع

1 - The Irchad a-arib ila ma’rifat or Dictionary of leanad men of Yaqut.

Ed. by D. S. Margoliouth. Leyden- London, I-VII, 1907-1927. t. VI, 251-267; Ibn khlikanes Biographical Dictionary. Transl, from the Arabic by Bn Mac Guckin de slane. Paris, I-IV. 1842-1871. t.II, 564.

2 – طلبا للمزيد من التفصيل عن المؤلف أنظر

R. Fakkar, at-Tnuuhi et son livre la délivrance après l'angloisse. Le Gaire, 1955.

– وكذلك أنظر بدري محمد فهد(القاضي التنوخي وكتاب النشوار. بغداد 1966.

3 – أبو الحسن التنوخي، الفرج بعد الشدة، القاهرة، 1–3 ، 1903 – 1904 .

4 – التنوخي (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة. تحقيق عبود الشالجي. 1971 ، ج1 ص 12 .

D.S Margoliouth, Meetings and Salons under the Caliphate. Islamic -5 culture, Hyderabad Deccan, 1929, I, 1-17.

6 – الثعالبي. يتيمة الدهر. ج 3 ص 335– 336 .

7 – ليخاتشوف. تطور الأدب الروسي من القرن العاشر إلى القرن السابع عشر. لينينغراد. **1973** ، **70** .

8 – ليخاتشوف. تطور الأدب الروسي من القرن العاشر إلى القرن السابع عشر. لينينغراد. **1973**، **132** .

9 – ليديا غينزبورغ. عن البطل الأدبي. لينينغراد. 1979 ، 7

10 – التنوخي (نشوار المحاضرة) ج 3 ص 186

11 – التنوخي (نشوار المحاضرة) ج1 ص 142

12 – التنوخي (نشوار المحاضرة) ج 1 ص 143

13 – التنوخي (نشوار المحاضرة) ج 1 ص 33

14 – التنوخي (نشوار المحاضرة) ج 1 ص 11

ينتمي الشعر العربي الكلاسيكي للقرون الوسطى إلى النمط الأصولي للفن. وقد اخذ تفرده كإبداع فني خاضع لقوانين خاصة يتبدى بجلاء لأعين العلماء الأوربيين منذ بداية القرن العشرين. وقد فعلوا غير القليل لبيان موضع تفرده بالذات.

ومع ذلك اتسمت معظم البحوث الاستعرابية في بداية القرن الحالي بنقص جوهري واحد. ذلك هو أن خاصية المبادئ الإبداعية لدى المؤلفين العرب في القرون الوسطى فسرت وقيمت في تلك البحوث بصورة محدودة وفق نظرية الآداب (فن الشعر) الأوروبية للقرنين التاسع عشر والعشرين مما أفضى إلى عدم فهم النظرية الأدبية للقرون الوسطى والى خفض الأهمية الاستطيقية (الجمالية) للشعر العربي الكلاسيكي .

في تفسير علماء النصف الأول من القرن العشرين كانت أصول القرون الوسطى تضغط حملا ثقيلا وعبئا على أذهان الشعراء العرب وضيقت الخناق على إبداعهم ، ولم يكن قادرا على الصمود بوجه الأصول سوى ابرز الشعراء . غيران إبداعهم أيضا بدا في رأي العلماء أشبه ما يكون ((بالرقص في الأغلال)). أما بخصوص الشعراء ذوي الموهبة المتوسطة فإنهم كانوا محرومين من إمكانية وضع نتاجات كاملة القيمة من الناحية الفنية واكتشفوا بالسير أما على درب تقليد المؤلفين ((القدامى)) وإما على درب نظم الشعر المحكم تكنيكيا ولكنه الخالي من القيمة الجمالية . وطبقا لهذا التفسير كانت خيرة قصائد الشعر العربي الكلاسيكي جميعها حصيلة التغلب على الأصول بالإبداعات المنتجة خلافا لمبدأ الأصولية المستقر في صلب أساس الإبداع الفني لشعراء القرون الوسطى . ويعود ضعف التفسير المذكور إلى كونه فسر نظام الإبداع بكامله على أنه غير كامل القيمة . ولدي تثبيت أن العوامل المكنة للقيمة الجالية في الأدب الأوربي من القرنين التاسع عشر والعشرين غير فعلة أو فاعلة بالشكل غير الكافي في الأدب الكلاسيكي العربي لم يطرح علماء النصف الأول من القرن العشرين التساؤل عما أذا كانت ثمة عوامل خاصة متلفة عن العوامل العصرية قادرة على خلق القيمة الاستطيقية (الجمالية)
للنتاجات في الأدب القائم على أساس الأصول أم لا؟ وعلى فكرة فان مثل هذا الطرح للقضية أتيح له انتشار واسع خلال آخر عقدين أو ثلاثة عقود تحت تأثير العملية التي بدأت أسبق من هذا كثيرا لإعادة النضر في العديد من مشاكل التاريخ والثقافة في القرون الوسطى . وكان نتيجة لهذا التأثير بحوث عديدة في علم الأدب لفترة القرون الوسطى ينبغي التنويه بينها على نحو خاص بأبحاث العالم السوفييتي الأكاديمي ليخاتشوف.(2) يفرد في دراسات ليخاتشوف حكمان يمثلان أهمية خاص لدي تحليل الشعر الكلاسيكي العربي .

يقضي أولهما بان الأصول في الأدب هي حصيلة نمط معين من الوعي الاجتماعي اقتضت وجودة كثرة من العوامل الموضوعية ويستنبط من هذا استنتاج بان الأصول في حد ذاتها نتيجة الخواص الملازم لها لا يمكنها أن تغدو أساسا معوق في التصور الفني. وهي تتولد وتبقى فاعلة في ظروف سيطرة نمط معين من الايدولوجيا وهي تضمحل معا انحلال ذلك النمط من الايدولوجيا . ويقضي الحكم الثاني بان

منظومة الأصول في الأدب يمكن أن تطرأ عليها تحولات جوهري وتطورات. وهذه التغيرات تستدعيها بالدرجة الأولى التغيرات في العقيدة (وإن كانت هذه التغيرات تتسم بالطابع الجذري إلى حد تستدعي معه استبدال نمط من (العقيدة بآخر). وقد أوضح اكتشاف القابلية التحول والتطور في منظومات الأصول الأدبية أسباب البقاء المديد (المستمر أحيانا على مدى قرون عدة) لنشاطها الفني.

واستنادا إلى هدين الحكمين سنحاول أن نستوضح في ما يمكن تفرد مبادئ الإبداع الأصولي في الشعر العربي للقرون الوسطي. وستتخذ مادة لبحثنا التصورات النظرية للقرون الوسطى حول المعنى في الشعر العربي الكلاسيكي للقرون من الثامن وحتى العاشر .

ومعاني الشعر العربي الكلاسيكي ذات طابع مستقر جدا وقسم منها يرتقي إلى نماذج الجاهلية. ولم يقتصر نقاد الشعر العرب ومنضروه في القرون الوسطى على تحسس التكرر في المعاني وإنما انطلقوا أيضا منه في آرائهم حول النتاجات الشعرية وتوصياتهم إلى الشعراء .

اعتبر اللغوي الشهير الأصمعي مثلا أن من أراد أن يغدو شاعرا مرموقا لابد له من معرفة معاني سابقيه. وقال: (يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ..ويعرف المعاني ...) وعلى رأى الأصمعي والعلماء الآخرين من القرون الوسطى يشكل المعنى لا مجرد عنصر الموضوع في الشعر وإنما هو نموذج الموضوع وموديله والشكل الذي لا يتغير والدي يمكن في الممارسة أن ينسجم مع عدد كبير من المؤلفات ومختلف الطرائق الأخرى للشعراء الآخرين .

ولقد كانت معيارية منظومة المعاني الشعرية حصيلة معيارية الحضارة العربية في القرون الوسطى . وكان اللغويون والشعراء على يقين بان الإبداع الشعري يقوم على أساس المنظومة المحددة من المعاني. وكان بوسع الشاعر الناشئ الاطلاع على هذه المنظومة متوصلا إلى معرفة أسرار الإبداع لدى مرشده أثناء المحادثات والدراسات أو عن طريق مطالعة الكتب. وخلال فترة القرون الثامن حتى العاشر وضعت أكثر من ثلاثين كتابا بعنوان ((كتاب المعاني)) أو ((كتاب معاني الشعر)).

واستدلال بالمخطوطات المحفوظة كانت هذه الكتب عبارة عن((كتالوجات للمعاني الشعرية)) في الشعر العربي. لم يعط مؤلفو القرون الوسطى صيغة معممة للمعنى، بل سموه طريق النماذج التي استقيت من شعر الجاهلية أو صدر الإسلام و في العادة اعتبر خير تأدية لهذا المعنى. والى جانب النموذج (الأفضل) – وهو بمثابة منطلق للتفسير– يورد مؤلف الكتاب أيضا تفاسير أخرى للمعنى المحدد ليس نادرا أن تكون مغايرة كثيرا بالنسبة إلى ذلك المنطلق. وكانت الصلات بين المنطلق والتأديات الموضوعة للمعنى متنوعة جدا، ومرد ذلك إلى تعقيد وتنوع تحويلات المعنى. فلننظر إلى الأنواع الأساسية لهده التحويلات.

يشكل واحدا من أكثر الأنواع انتشار تحويل الزيادة وللزيادات عادة طابع التدقيق والإيضاح الإرشادات والملاحظات وإضافات التكرار وما شاكل دلك التحويلات الزيادية لا تعسر والإلمام المعنى ونورد مثالا على هدا.

في كتاب ديوان المعاني(4) للغوي المعروف أبي هلال العسكري يستشهد المؤلف ببضعه أبيات لشتى الشعراء حيت يتكرر المعنى فالممدوح شمس أو قمر بينما من له من كواكب (ومغزى هذه المقارنة هو المدح بالتفوق على من حوله من الناس بالضبط كفضل الشمس أو القمر و تفوقها بالنور للرائي من الأرض على سواهما من الأجرام السماوية. و

في المؤلفات التي عرفها العسكري ترد هذه المقارنة لأول مرة في بيت لشاعر مجهول الهوية من أبناء قبيلة كندة في القرن السادس:

هو الشمس وافت يوم سعد فافضلت	***	على كل ضوء و الملوك كواكب

و قد وردت هذه المقارنة نفسها في الشعر النابغة الذبياني:

بأنك شمس والملوك كواكب	***	إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وترد فكرة مشابهة في بيت لنصيب :

هو البدر والناس الكواكب حوله وهل يشبه البدر المضيء الكواكب في رأى العسكري أن هؤلاء الشعراء الثلاثة جميعا يشرحون المعنى نفسه من الشعر العربي. ولكنه ل يطلق على هذا صيغة تصفه في كلمة أو عبارة كمصطلح. فلنحاول القيام بذلك . المعنى في الأبيات الثلاثة واحد ولكن ثمة زيادات على المعنى في كل حالة فهذا إذن من تحويلات الزيادة التي تضيف إلى المعنى بهذا الشكل أو ذاك فتحدث فيه تغييرا قل أو كثر.

وفى عداد الأشكال المنتشرة ينبغي أيضا اعتبار تحويل التكثيف للمعنى. ويورد العسكري في كتابه مجموعة من الأبيات يدور المعنى فيها حول مجد الممدوح الذي لا تحده حدود. يستهلها بيت لشاعر مجهول (وينسب هذا البيت في مصادر أخرى إلى عبد الله الاحوص) :

إني إذا خفي الرجال وجدتني	***	كالشمس لا تخفى بكل مكان

وتضم هذه المجموعة أيضا بيتا لشاعر غير عريض الشهرة هو القاسم بن حنبل يقول فيه:

لهم شمس النهار اذا استقلت ونور ليس يفنيه العماء

في هذين البيتين يشرح المعنى نفسه كما يتضح من مقارنتهما. ولكن المعنى في البيت الثاني يقوى بذكر النور.

والزيادات التكثيفية لا تعسر الإلمام بالمعنى بل بالأحرى تيسر هذه العملية نظرا لكونها تفرد المعنى وتقويه.

وبين التحويلات الأخرى لعب دورا كبيرا التفسير المعاكس للمعنا التقليدي . ورد في ((ديوان المعاني)) الاستشهاد ببيت النابغة الجعدي الذي يوصف فيه الممدوح بأنه الرجل القدير على إثابة الأصدقاء ومجازاة الأعداء: :

فتى ثم فيه ما يسر صديقه		على أن فيه ما يسوء إلا عاديا

ثم يستشهد المؤلف ببيت لشاعر لا يعرف اسمه:

عند الملوك مضرة ومنافع	وأرى البرامك لا تضر وتنفع

وفي كلا البيتين كما يرى العسكري يشعر المعنى نفسه.ولكن ليس من العسير ملاحظة أن المثال الثاني مناقص ومعاكس للمعنى في المثال الأول .

علما بان الفرصة غير سانحة للاستعراض بله التحليل لكافة أساليب تحويلات المعاني التقليدية ولم نتناول بل وحتى لم نمس قضية تحويل المعاني باستخدام أسلوبين أو أكثر بنفس الوقت. ويبين التحليل الأولي أن التغييرات تستخدم على نطاق واسع في الشعر العربي التقليدي للقرون من الثامن حتى العاشر. ويبدو أن الشعراء خلال الفترة المذكورة كانت لديهم حرية كافية في تفسير وفهم عناصر المحتوى التقليدية.

وقد درس علم الشعر العربي للقرون الوسطى مفصلا أساليب تحويل المعاني التقليدية. وينبغي التنويه بالدرجة الأولى بعلماء مثل ابن طبطابا والحاتمية، وابن و ليع التنيسي، والجرجاني. بيد إننا لن نعمد إلى تحليل منظومة الأساليب لدى علماء الشعر في القرون الوسطى والتي تتطابق عموما مع المجموعة المرمي إليها جزئيا أعلاه من التحويلات . والمهم بالنسبة لنا في هذه الحالة تبيان أدرك هذه الأساليب في علم الشعر التقليدي للتطلع كأنما ((من الداخل)) إلى مبادئ الإبداع الشعري الفردي في الشعر العرب الأصولي ، وهدا الجانب بذات هو الذي أسترعى اهتمامنا الأساسي في النظرية العربية الأصيلة بصدد ((السرقات الشعرية)).

وجوهرة هذه النظرية هو أن علماء الشعر والأدب العرب في القرنين التاسع و العاشر سعوا إلى تحديد الصلة المتبادلة بين الشاعر والتقاليد مظهرين ، على حد قول فيسيلوفسكى،(1) ((دور وحدود الأسطورة في عملية الإبداع الفردي)). وقد طرحوا في هذه الصلة مفهوم ((السرقة)) الذي يعني تفسير الشاعر و تأويله للمعاني المستمدة من تقاليد السلف. ولم يقتصر علماء اللغة والأدب و الشعر في القرون الوسطى على تحديد أشكال تفسير الشاعر الفردي لعناصر المضمون التقليدي وإنما هيأوا أيضا التأسيس النظري لسرقة باعتباره المبدأ الأساسي للإبداع. وعلى مر الزمن تغير مفهوم السرقة. فلننظر دون الغوص في التفاصيل إلى الجوانب الأساسية لهذا التغير والتطور .

أكد واحد من أوائل المنظرين لعنصر السرقة الشاعر والأديب المشهور عبد الله بن المعتز إنه ينبغي أن يفهم ((السرقة)) الأدبية بالذات التفسير والتأويل والتوضيح وليس الأخذ الحرفي من المعاني التقليدية . وعلى الشاعر الذي يعمد إلى هذه السرقة أن يسعى إلى استكمال التفسير السابق للمعنى عن طريق الإضافة والصياغة ذات التعبير الأبلغ قائلا: ((ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به...) 6)

و يشاطر هذا الرأي أيضا اللغوي ابن طباطبا الذي يشجع الشعراء على صوغ المعاني التقليدية في شكل أفضل وحبذا لو ابرز الشاعر المعاني ((في أحسن من الكسوة التي عليها)) (7).

وهو يطرح رأيا هاما جديدا بقوله : ((يحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها و البصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها)). ثم يعدد ابن طباطبا الأمثلة التي يستكمل ويحسن عن طريقتها معنى السرقة المستوردة ويخلص إلى

القول : ((ويكون ذلك كالصانع الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه والصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة . فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها أظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل التبس الأمر في الصوغ وفي المصبوغ على رأيها .(7)

ولدى التحدث عن كون الشاعر ينبغي له وعليه أن يخفي ويستر سرقته لا ينوي بن طباطبا بالمرة و بتاتا تعليم الشعراء السرقة الأدبية ودفعه إليها. كل ما في الأمر هو انه يريد القول بان ((السرقة)) تحسن كلما كان التشبه أخفى بين التفسير الجديد للمعنى وكل التفاسير السابقة له .وهذه الخواص بالسرقة في تصوير هذا العالم مرتبطة بضرورة الحفاظ على الحيوية الفنية للإبداع الأدبي وهو يقول..((والمحنة على الشعراء زماننا في أشعارهم اشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع فان أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول .)) (7)

وينظر ابن طباطبا إلى ظاهرة ((السرقة)) باعتبارها نتيجة لا معدى عنها لمحدودية عدد المعنى في الشعر العربي الذي لم يتغير عمليا في رأي على مدى حقبة طويلة من الزمن. وهو يرى أن شعراء القرون من الثامن وحتى العاشر يواجهون وضعا عسيرا لكون جميع المعاني قد وردة وذكرت وقيلت على السنة سابقيهم ، ورغم ذلك عليهم بالضرورة إنشاء الجديد الذي لا يقل بل وحتى يفوق منجزات ((القدامى)) . ويرى ابن طباطبا مخرجا واحدا فقط من هذا الوضع. وبما أن ((السرقة)) لا مفر منها فانا الشعراء يجب أن يجعلوا ذلك خفيا ومستورا بتغيره المعاني التقليدية تغيير ((تحسين)).

ولدى الأدباء النظريين العرب الآخرين في القرنين التاسع والعاشر لا تتردد هذه الفكرة عن ((السرقة)) الخفية. غير أن التصور حول ((تحسين)) المغنى التقليدي لدى القيام ((بالسرقة)) قد أصبح بعد ابن طباطبا كما يبدو متعرفا عليه. وهو قد تلقى تطورا لاحقا على يدي اللغوي الشهر الطولي. فهو يكتب منوها بمزايا شعر أبي تمام : ((ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعة وتمم معناه فكان أحق به)) ، أي من صاحبه الأول.

والأصولي يورد عنصرا جديد بالغ الأهمية في تفسير ((السرقة)) وأخذ المعاني بإصراره على أن الشاعر الذي ((حسن)) معنى الشاعر ((القديم)) يغدو وكأنه صاحب هذا المعنى ومالكه . وهذا الرأي الجديد لصولي أفضى فيما بعد إلي التسوية ما بين نتيجة ((السرقة)) ومأخذها أي بين التفسير المتأخر لمعنى ما وتفسيره الأول .ونجد هذا المفهوم للسرقة ضمنا لدى العالم المعروف المدى . وهو يقارن بين الشرح والأصل مشيرا في كل مرة إلى الموضع الذي تجل فيه ستجيد المعنى على نوح أفضل . وليكوم بعض المثلية التي يقارن الآمدي فيها بين أبيات مسلم بن الوليد وأبي تمم . (3)

لا يستطع يزيد من طبيعته	***	عن المروءة والمعروف إحجاما

وقال أبو تمام :

تعود بسط الكف حتى لو انه	***	دعاها لقبض لم تجبه أنا مله

((أخذ أبو تمام المعنى فكشفه وأحسن اللفظ وأجاده ...)) قال دعبل: واسمر في رأسه أزرق مثل لسان الحية الصدى، قال أبو تمام :مثقفات سلبن الروم زرقتها والعرب سمرتها والعاشق القضا و الآمدى يفضل ويقيم إيجابيا بيت أبى تمام ولكنه بنفس الوقت لا يغمط دعبلا حقه من الإشادة. قال أبن الوليد :

فاذهب كما ذهبت غوادي مزنة أثنى عليها السهل والأوعار

وقصر في العبارة فقال :

وقفنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يقال في السحابة تقلع وتقصيره عن مسلم أن مسلما قال ((أثنى عليها السهل و الأوعار)) فأراد أن هذه السحابة عمت بنفعها و في قول أبي تمام ((ما يقال في السحابة تقلع)) إبهام لأنه لم يصفح بالثناء عليها و أنها نفعت و قد يقال في السحابة إذا أقلعت ما هو غير المدح والثناء إذا أتت في غير حينها و في غير وقت الحاجة إليها و كثيرا ما يضر المطر إذا كانت هذه حاله وأن كان أبو تمام لم يرد هذا القسم وإنما أراد القسم الآخر فقد قصر في العبارة والشرح)).

وبغية متابعة الملاحظات اللاحقة لطبيعة المعنى الأصولي في الشعر العربي للقرون الوسطى لابد لنا من تأكيد جانبين.

أولهما سبقت الإشارة إليه وهو التسوية التامة للتفاسير المبكرة مع المتأخرة ذات التبعية الواضحة إلى الأولى .ومفهوم أصالة المؤلف الأول معهود لدى لغوي القرون الوسطى ولكنه غريب عن المفهوم المعاصر ولهذا يتطلب توضيحا خاصا.

واللاحقة في دراسات القرون الوسطى كثيرا ما تكون ذاتية .

وكل من ذكروا أعلاه من أعلام القرون الوسطى عدوا من ((السرقة)) فقط حالات تبعية المؤلف المعينة إلى أحد ساقية المعروفين من سلفه الذي وضع تفسيرا مبتكرا أصيلا لمعنى تقليدي أو حتى معنى جديد. غير أن ((السرقة)) لا تشمل في تصويرها تلك الحالات حين أعاد الشاعر المتأخر زمنيا في أشعاره قالبا تقليديا سائرا وشائع في الشعر العربي الكلاسيكي.

وكمثال فان تشبيه الممدوح بالأسد من الشهرة والذيوع ومنذ زمان قديم شاع وذاع في الممارسات الشعرية بحيث لا يمكن أن ينسب إلى أي واحد من الشعراء ((القدامى)) ولهذا لا يمكن أيضا اعتباره موضوعا ((للسرقة)). ومثل هذه العناصر الجماعية من المحتوى في الشعر العربي الكلاسيكي كانت كثيرة جدا وظل أصحاب((نظرية)) السرقة حينا طويلا من الهر لا يعيرونها التفاتا خصا أما القاضي الجرجاني صاحب ((الوساطة بين المتنبي وخصومه)) (5) فيقسم معاني الشعر العربي إلى ثلاث فئات هي المشترك والمبتذل والمختص. ويقول: ((فشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد احدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يسترن أو تأكد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع)) وبصفة مثال على تجديد المعني ((القدم)) و((البالي)) يشير الجرجاني إلى بيت لبيد

الذي يشرح فيه المعني المعروف بان أثار النزل المهجور وهو رسم الدار أشبه ما تكون بالسطر المطموسة فلا تظهر من كتابتها إلا بقايا. وهذا بيت لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

ويقتر العالم مقارنة هذا المثال مع شرح المعني المذكور كما ورد لذى شعراء جاهلين.

وقال امرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبر في عسيب يماني

ويعطي شاعر مجهول من قبيلة هذيل شرحا مماثلا بقوله :

عرفت الديار كرسم الكتاب	* * *	يزبره الكاتب الحميري

يشير لبيد إلى تجديد رسوم سلمى المطموسة كأنها سطور ممسوحة ((وسوف تعيد كتابتها الأقلام)) وهو ما لا يصادف مثله لدي شعراء آخرين. ويبدو أن هذه الإشارة هي التي قصدها الجرجاني حين ذكر أن بيت لبيد يتميز عن التفاسير الأخرى بسبب ما فيه من ((إضافة)).

وخلافا عن سابقيه اعتبر الجرجاني أن أي شاعر بوسعه أن ((يأخذ)) لا شرحا فرديا ما للمعنى التقليدي أو المعنى الأصيلة المبتكر فحسب وإنما أيضا عنصرا تقليديا من المحتوى بخلع علائم فردية عليها. وبعد هذا يمكن أن تغدو العناصر التقليدية المجددة عرضة ((للاقتباس)) وهي بهذه الحال ينبغي أخدها بعين الاعتبار في نظرية((السرقة)).

و يمكن مغزى الحكم الجديد الذي أورده الجرجاني في كون النظرية الأدبية الجديدة صارت تعترف بجميع فئات معاني الشعر العربي الكلاسيكي دون استثناء كمجال صالح للانتشار غير المحدود عمليا لمبادرة المؤلف الفردية غير إنه ضمن أطر نظرية ((السرقة)) التي عكست في خاتمة المطاف القوانين الداخلية للنظرية الأدبية العربية الأصولية فهم انتشار هذه المبادرة ونعكس التعبير عنه في إرشادات غير مألوفة بالنسبة إلى الفن التأليف الفردي المعاصر.

وبالفعل فإن نظرية ((السرقة الأدبية)) تدهش وتتير استغراب الناضر العابر بالتسوية و المساواة غير المعهودة في حقوق ما بين ((المخترع)) المعنى ومتابعيه فيه. وهي لا تصون ((المخترع)) من تطاولات المتابعة رغم أن مفهوم الأصالة والتصور فريد الطراز من نوع عن حق المؤلف المبدع والمبتدع كانا الأساسين اللذين قامت عليهما في واقع الحال هذه النظرية ونشأت ونمت. ولدى أقامة وتثبيت سلسلة الشروح لا يكتفي العالم اللغوي من القرون الوسطى بعدم الميل إلى اعتبار المتابعين مقلدين وإنما على العكس يستوضح بدقة متناهية ما إذا كان الذين قاموا بفعل ((السرقة الأدبية)) قد ((حسنوا)) أو ((لم يحسنوا)) المعنى الأصيل المبتكرة الذي جاء به الشاعر المسروق منه. وبالنتيجة يغدو ((السارق)) الموفق في تصور النظرية الأدبية التقليدية حتى ((أجدر)) و ((أولى)) بالمعنى المجدد من ((مخترعه)) نفسه.

وثمة خاصية أخرى تسترعى الانتباه في النظرية المبحوثة هنا تلك هي أن استخدام واستغلال المؤلف معاني سابقيه غير متاح ومباح الأب شرط احتمى هو تغيير تفاسير تلك المعاني التي دخلت في عداد

التقليد وغذت من المنقول. وذكرت أيضا نماذج على التحويل الفردي من المؤلف للعناصر التقليدية في المواضيع المنتقاة. وعليه بالتالي تطلبت النظرية الأدبية العربية في نظرة ((السرقة)) تغيير التقاليد وأشارت في إرشاداتها التوجيهية وتعاليمها إلى سبل تنفيذ هذا المطلب المشترط. وعند إلقاء النظرة «من الخارج» يبدو الانحراف عن القياس شيئا تقليديا و قياسيا .

بيد أن النظرة «من الداخل» تبني على أساس مغاير . وفى التصور لعلم الشعر في القرون الوسطى ليست الأصالة بديلا عن التقليد وذلك لأن التقليد نفسه وهو الذي ترسخ في تعاليم و توجيهات و إرشادات النظرية الأدبية يتطلب من المؤلف أن يكون أصيلا و غير شبيه بسابقيه سواسية كأسنان المشط أو حذوك النعل بالنعل كما كان يقال .ولهذا السبب عينه كان الشاعر الأصيل تقليديا أما الشاعر الذي نفذ مطالب التقليد بحذافيرها وسار على هديها متبعا بقضها وقضيضها فلقد كان عليه حتما ان يكون أصيلا في تقليده.

وهكذا فإن الشاعر الأصيل وفق منطوق النظرية الأدبية العربية للقرون الوسطى لا يخرج عن نطاق التقليد ولا يتجاوز الحدود التي رسمتها التقاليد الأدبية المرعية وإنما هو يطور هذا الحد المرسوم والعرف المعلوم بقوانينه وأفانينه وأقانيمه ويعمقه ويوسعه ما شاء أي أنه كأنه يستكمل التقليد الذي ورثه برغم أنف ذلك التقليد الموروث نفسه فيمتلك ناصيته قادرا ومقدرا بحكم تأثير السياق الكامن فيه كمون النار في الحجر وهو سياق الاستكمال الذاتي.

ومن هنا يغدو جليا منطق المساواة و التسوية من حيث الحقوق ما بين «مخترع» المعنى و مقتفى أثره و السائرين على هدية ومتابعيه بإحسان. و تنص النظرية الأدبية للقرون الوسطى على "اختراع" المعنى(11) والأصيل بمجرد وضعه وحالما يولد في عالم الوجود والموجود- بالأخرى كما ينبغي قوله حتى قبل وجوده ووضعه وصنعه- يغدو ملكا خالصا للتقليد ويعود إليه عودة المملوك للمالك والدرب للسالك ويصبح عرضة "لتحسين" التقليد وهدفا لتقويمه وتثقيفه وفق المراد وبلغة المرام ومن هذه الناحية لا يختلف "تحسين" الشرح مبدئيا عن المعنى "المخترع" ولا يتميز عنه بشيء ما مميز.وبين تحليل نظرية«السرقات الشعرية» الطابع الخصوصي لأصالة المؤلف الفردية في مجال الشعر العربي الأصولي. وتهدف أصالة المؤلف العربي للقرون الوسطى شاعرا إلى «تحسين» التقليد أي أنها تمتلك نوعا وشيئا وجانبا من الاستهداف في هذا وتسير نحو الغاية المتوخاة والقصد المبتغى تحقيقه. وسنحاول إيضاح واستيضاح طبيعة هذه النزعة الغائية (التليولوجية) واستكناه مكنونها ما أمكن.

وقد حدد مثل هذا الفهم طابع الموقف إزاء المعنى الأصيل والتفسير المبتكر للمعنى التقليدي في الممارسة الأدبية. واستدعى هذا الموقف الفريد الذي ألمعنا إليه أن أتباع الشاعر الأصيل شعروا بأنهم ملزمون باستكمال "اكتشافه" أو«اختراعه» بغية المضي قدما إلى مدى ابعد على هذا الدرب. وعلى هذا النحو أضحى الفردي الفريد الذي ابتكره مؤلف واحد في الشعر العربي الكلاسيكي جماعيا.

بيد أن هذا ليس سوى وجه واحد للقضية. أما وجهها الثاني فهو أن الجماعي يتحول بدوره دوما إلى فردى فريد لمؤلف واحد. وتطرح هنا بشكل تام القضية حول العناصر التقليدية للمحتوى في الشعر العربي التقليدي.

وترتبط أصولية أدب القرون الوسطى عادة بوجود عدد كبير بما فيه الكفاية ولكن رغم ذلك محدد ومحدود من النماذج الإلزامية للجميع. ولدى وجود الاختلافات (وهي أحيانا كثيرة جدا) في فهم طبيعة هذه النماذج يتفق معظم الباحثين على كونها وهي ذات استقرار أطول مدى أو اقصر تسمح لدى ذلك أو تتطلب في الواقع العملي تغيرها وتقلبها في حدود معينة أو تحولها. ويعوض عن الاستقرار والثبات بالديناميكية وبهذا تفسر في خاتمة المطاف القابلية الحيوية لدى هذه النماذج .

ويتيح تحليل مادة الشعر العربي الكلاسيكي والنظرية الأدبية العربية التقليدية استنباط الاستنتاج القائل بأن تصورات عرب القرون الوسطى عن قوانين الأصول كانت مغايرة كثيرا و جوهريا و قد اعتبروا المعاني التقليدية علائم ورموزا على شيء ما « لا يقال ولا يطال» ولهذا فإنه «لا يتجسد » في الكلمة . وقوانين الأصول بحكم طبيعتها كان ينبغي أن تكون و قد كانت كذلك بالفعل شيئا ما مرنا و متحركا و غير متصيد. . و لقد تحدثنا سابقا في أعلاه عن كون علماء اللغة في القرون الوسطى الذين وضعوا «فهارس المعاني الشعرية» لم يطرحوا في بحوثهم هذه الصيغ المعممة والمجمعة للمعاني. وبدلا من ذلك أوردوا عددا معينا من النماذج التي تفسر في رأيهم المعنى نفسه. أمثال هذه المجاميع من الأبيات في «فهارس المعاني الشعرية» كثيرا ما استهلت بالنموذج القديم جدا والعريق والذي ليس من النادر كونه معترفا له بأنه «الأحسن» و«الأفضل » من هذه الناحية أو تلك. وهذا النموذج باعتباره أكبر انجاز على الدرب نحو الفكرة الأولى التي لا يطال إليها والتي هي فوق المنال كان مدعوا إلى تجسيدها بنفس على مدى معروف من الزمن. ولكن أي نموذج كهذا لم يصفه علماء وشعراء القرون الوسطى بأنه أحسن علامة بشكل مطلق والى الأبد للمعنى غير المتجسد وذلك لان الناقد المتشدد بوسعه دوما التوصل حتى في النموذج الفائق إلي إيجاد ما يحذف أو يضاف .

وبهذا تفسر التغييرات الدورية في الأبحاث الأدبية – النقدية لبعض النماذج الأفضل واستبدالها بنماذج لقد أخرى والتقلبات الدائمة والخلافات لدى تعيين هذه النماذج. ونورد مثالا يصور ذلك خير تصوير. اقتبسنا أعلاه بيتا للشعر الجاهلي زهير بن سلمى (4) يسهل مجموعة من النماذج التي يفسر فيها المعنى القائل بان الممدوح يخلع هابته على مرتاديه ويجزل العطاء لطالبي نواله وهو مسرور النفس بهذا .

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذي أنت سائله

ويعتبره أبو هلال العسكري أجود ما قيل من شعر القدامى ولكنه يقول : وعاب بعضهم هذا البيت فقال جعل الممدوح فرحا بعرض يناله وليس هذا شأن الكبير المهمة. والجيد قول أبي نوفل عمرو بن محمد الثقفي:

ولئن فرحت بما ينيلك أنه لبما ينيلك من نداه افرح

وأخيرا لا آخر يورد صاحب كباب الصناعتين الشهير أبو هلال العسكري قول مروان بن أبي حفص.

« كأنه حين يعطي المال يغنمه »

ويشير العسكري إلى هذا القول يقدر فوق ما قاله زهير بن أبي سلمى أضعاف مضاعفة في قواه ((كأنك تعطيه الذي أنت سائله)) وذلك نظرا لان الغنيمة تختص من الحلاوة واللطف بما لا تبلغه العطية والهدية .

وضمن اطر تفسير المعاني في الشعر العربي الكلاسيكي وعلم الشعر التقليدي وتطورت بشكل غير عادي أساليب تحولت عناصر المحتوى الموروثة المبحوثة في أعلاه . وبمساعدة هذه الأساليب امتلك أي مؤلف من القرون الثامن حتى العاشر إمكانيات واسعة لتغيير ((خيرة)) النماذج .

وسرعان ما بدت حصائل ذلك ونتائجه للعيان. وبدأت إعادة توجه المؤلفين من ((خيرة)) نماذج فترة الجاهلية وعصر صدر الإسلام إلى ((خيرة)) النماذج من الفترة الزمنية الأقرب إليهم. ومن ذلك أن الأصمعي المومى إليه آنفا ذكر أن العارفين قدروا عالي التقدير أبيات أبي النجم حتى قال بشار بن برد بيته الذي قدروه أعلى منه واعتبروه أسمى وأقوى مبنى ومعنى. وبهذا الصدد لا بالذات كثيرا ما يدقق الأصمعي أي نموذج ينظر إليه باعتباره ((الأفضل)) قياسا إلى هذه الحقبة أو تلك من الشعر العربي. ولدى المقارنة مثلا بين البيت المنسوب إلى النابغة الذبياني وبيت أبي العتاهية يعلن أنها اعتبرا ((أجود شيء قيل في الحسن مع الشجاعة)) من ((شعر المتقدمين ومن شعر المحدثين)) بالتبعية على التوالي . وأمثال هذا كثيرا.

وبين التحليل الذي أوردناه أن المعني الأصول في تفاسير القرون الوسطى يبقى غير ناضب المعين لم يستنفذ وثابتا لم يتغير . بيد أن الرموز(وهي ((خيرة)) النماذج) ومدا ليلها المعبرة عنها يمكن وجب أن تتغير نظرا لكونها تكفل التعمق التدريجي إلى داخل المعنى.

وطبقا للمفهوم المعاصر والفهم العصري لهذه التعابير يشكل المعنى الأصولي حصيلة الايدولوجيا العربية – الإسلامية للقرون الوسطى.

وهو بحد ذاته عرضة للتطور على اثر التغيرات الطارئة على الوعي الاجتماعي الذي كان المولد له والدافع إليه. وتطور المعنى الأصولي يهيئ على الدوام إمكانيات جديدة للتعبير الذاتي وفق التفرد الذاتي للمؤلف.

وعلى هذا الضوء فان ((خيرة)) النماذج ليست رموز المعنى الأصول وإنما هي مراحل معينة له.

وتحدد سلسلة ((خيرة)) النماذج المتعاقبة والتي يحل بعضها محل البعض الآخر على التوالي تطور المعنى الأصولي.

والإبداع الأصولي للشعراء العرب من القرن الثامن وحتى العشر كظاهرة ذات نمط خاص للحضارة يتقارب موضوعيا من حيث عدد من العلائم والأعراض الهامة مع علمية المعرفة العلمية. وغاية هذا الإبداع هي تكديس جملة من التصورات الحقيقية. ولهذا فان كل مؤلف بوسعه الإلمام بالإبداع بمجرد استيعابه المنجزات السابقة وبالاعتماد عليها إلى حد تام وبشكل كامل. وانسجاما مع هذا تتحدد أيضا أصالة الابتكار

لدى المؤلف في علم الشعر العربي الأصولي وفق مقادير قسطه من الإسهام في الجملة العامة المشتركة من المعارف، أما معيار أصالة الابتكار فليس تميز المؤلف عن سابقيه وإنما هو dissimilation) تشابهه مع التفاوت بشكل خاص(

المراجع

1. فيسيلوفسسكى . التطور التاريخي لمبادئ الأدب الإبداعية لينينغراد 1940 .
2. ليخاتشوف .مبادئ الإبداع في الأدب الروسي القديم الطبعة الثامنة. موسكو .1979
3. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى. الموازنة بين شعرا أبي تمام والبحتري .1 -2 . القاهرة، 1961، .1965
4. العسكري . ديوان المعاني .المجلد الأول . القاهرة . 1933.
5 . القاضي الجرجاني .الوساطة بين المتنبي وخصومه . القاهرة.

6. ديوان ابن المعتز .بيروت .1961 .
7. ابن طباطبا .عيار الشعر .القاهرة 1956.
8 . المرزباني .المرشح. القاهرة .1965
9 . الصواي .أخبار أبي تمام. القاهرة .1937
.10 Blachère r .histoire de la littérature arabe des origines a la fin du x j.c.t.1-3 p1952-1966
-11 Grunebaum G.E. Die aesthetisschen Grundlagen der arabischen literatur – G.E. Gruneum. Kritik und Dichtkunst. Wiesbaden, 1955.
-12 Sergin F. Geschichte des arabischen Schrifttums. Bd 2. Poesie bis ca. 430 H Leiden, 1975.
-13 Zumthor P. Essai de poetique medievale. P. 1972

شيدفار

حول نشوء ولأسلوب السيرة الشعبية العربية

بين تراث العرب الأدبي الواسع تحتل مكانا خاصا الملاحم متعددة المجلدات التي تجمعها كنوع أدبي تسمية ((السيرة)) أو ((السيرة الشعبية)) . وهي حكايات عن أبطال عرب قدامى من أمثال عنترة بن شداد العباسي والملك سيف بن ذي يزن والمهلهل والسلطان الظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة والشاطر على الزيبق ودليلة المحتالة .

ورغم أن هذه القصص كانت واسعة الانتشار جدا في البلدان العربية بين الجماهير الشعبية الواسعة فإنها ظلت حقبة طويلة لا تسترعي انتباه باحتي الأدب العرب لكونها (شعبية بسيطة) ولا تنتمي إلى الأدب الجاد وكان لهذا الموقف مبررات عدة لان السيرة الشعبية العربية تعد من نتاجات الأدب الجماهيري الذي اعتبر تقليديا أدنى مستوى من الإبداع الأدبي الجاد أي أنواع الأدب التقليدية التي سادة مند فترة مبكرة من القرون الوسطى وفي أوائل الخمسينيات فحسب التفت باحثوا الأدب العربي إلى المزايا الفنية العالية للسيرة الشعبية وطرافة المضمون فيها وبساطة لغتها والقوة الفائقة لشخوص هده الملاحم الشعبية وحينئذ أخذت تظهر أبحاث خاصة بأقلام الباحتين العرب تتناول السير الشعبية جديرة بالتنويه من بينها بحوت مهمة لفاروق خورشيد ومحمود دهني مثل (15، 16) . وقد درس هذان الباحثان لا الجوانب الفنية وحدها وإنما أيضا الجوانب الاجتماعية للسيرة الشعبية وهما يقيمان موازنات طريفة مع العصر الحديث ويؤكدان أنية دراسات احد اكتر أنواع الأدب العربي ديمقراطية وتمتد جذوره عميقا في الفلكلور العربي ويلتقي مباشرة مع النشر القصص العربي للفترة الحديثة مخلفا عليه التأثير الكبير. ولقد أعطى المستعربون الروس والسوفييت تثمينا عاليا للسيرة الشعبية العربية . ومن أوائل الذين أعاروها الانتباه والاهتمام. كريمسكي (5) الذي كرس صحائف غير قليلة إلى استعراض السير الأساسية وأكد ديمقراطيتها وسعة انتشارها ولخص محتواها بإيجاز وكانت بحوته المتميزة بمعرفته الرائعة للمادة واطلاعه المباشرة على دور الأدب في حياة العرب الثقافية خلال العقود الأولى من أعوام القرن العشين بمثابة نقطة الانطلاق للبحث النشيط بصدد السيرة الشعبية العربية في الإتحاد السوفييتي وهو المستمر منذ الستينات حتى الوقت الحاضر. وقد صدر عدد عديد من التراجم لها والمقالات المكرس لبعض القضايا النظرية حولها (6،8،9،10،11،12).

يعتبر المستعربون السوفييت السيرة الشعبية انجازا كبيرا للأدب الشعبي العربي جديرا بالعناية الشديدة والبحث المنفصل ويعترفون بمزاياه الفنية الرفيعة. بينما يؤكد بعض العلماء البرجوازيين المعاصرين (دينية) السيرة مظهرين أحادية الجانب في النظر وتحيزا في المواقف إزاء المادة المبحوثة(22). يتطلب التحليل الموضعي للسيرة الشعبية بالضرورة على الأقل المتابعة الموجزة لتاريخ نشأتها وبقائها على مدى القرون عديدة مع إفراد أقسامها ومصادرها الأساسية.

ظهر اصطلاح كتب السيرة مرتبطا بكتابة السيرة النبوية وأشهرها سيرة ابن هشام الأنصاري ((سيرة رسول الله)) وساسها سيرة ابن اسحق ((المغازي والسير)) المكرسة الغزوات الإسلامية و وقادتها. ومن خصائص كتب السيرة أن حوادثها وأخبارها تدور وهذا ما كتبه أبو المعالي رواية (سيرة سيف) قال (فهذه قصة الأمير سيف بن ذي يزن مبيد الكفرة أهل الشرك والمحن في سائر الأمصار والزمان ومخمد الأسحار والفتن. وهى قصة غريبة الوجود والمستعان بالله تعالى الواحد المعبود الذي جعل سير الأولين عبرة للقوم الآخرين وأخبار الأمم الماضية اعتبارا للباقين وفضل دين الإسلام على كل ملة ودين وأفضل الصلاة وأتم التسليم على الأنبياء والمرسلين ونسأل الله الإعانة والتمكين والتيسير في هذا الأمر للطالبين ورضي الله عن سائر أوليائه الصالحين التابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين

)). (4) وهكذا حدد نموذج البطل ومصيره بشكل دقيق ومسبقا. فقد عرف القارئ أن سيفا بعد اجتيازه كل المحن والتجارب سوف يحرز النصر في خاتمة المطاف على الكفار و السحرة والمشعوذين و((ينشر الدين فوق جميع العاملين)).مثل هذه المقدمة تسبق جميع كتب السيرة الشعبية مع اختلافات مرتبطة باختلاف المضامين وسجايا الأبطال. فهذه العبارة المقتبسة من مقدمة ((سيره الظاهر بيبرس)) برواية الديناري والدويدارى ((أما بعد فان الله سبحانه وتعالى جعل سيرة الأولين عبرة للآخرين وموعظة للجاهلين وتنبيها للغافلين وأنا قد استخرت الله العظيم في كتابة هذا الكتاب حيث رايته محتويا على نصر الإسلام وخذل الكفرة اللئام وبحثت في غيره من السيرة فما وجدت أصدق قولا ولا أقوى برهانا ولا أفصح بيانا من سيرة الظاهرة بيبرس أبي الفتوحات الموعود من الله بالنصر والتأييد من ابتدائها وما سيذكر من أمورها المطربة العجيبة) 13 وبوسعنا متابعة النزعة الدينية المنافحة في جميع كتب السير الشعبية رغم أن ظهورها فيها ليس دوما متساويا في مختلف الأجزاء . فهي مثلا في بداية ((سيرة عنصرية)) ضعيف ثم تشتد في ذلك الجزء منها حين يحارب عنترة على رأس قبيلته عبس ضد القبائل القحطانية.

وفي الأجزاء الأخيرة من (سيرة عنترة) و التي وضعت في وقت متأخر حين كان نوع السيرة الشعبية قد تطور وتقعد اشتدت النزعة الحماسية الإسلامية خصوصا وهو ما يمليه بشكل طبيعي تماما المحتوى نفسه فان عنترة ((الفارس العربي الأسود)) الذي انتصر على جبابرة العالم كله وعلى إمبراطور الروم كان بمثابة البشير بظهور النبي محمد[13]. ثم إن أبناء وأحفاد عنترة وبضمنهم ابنته عنيترة يعتنقون الإسلام ويتخذونه دينا ويصبحون من حماته الأشداء .

وتشبه جدا سيرة عنترة ((سيرة الأميرة ذات الهمة)) التي جمعت أيضا بين نزعة المنافحة عن الإسلام والنزعة العدنانية والتي تحكي في البداية عن أصل بطلة السيرة ذات الهمة (وهي فاطمة البطلة) ونشأتها وعن أسرها وعبوديتها وعن نضالها سوية مع ابنها عبد الوهاب ضد المسيحيين الروم. وله دلالته أن ذات الهمة المولودة في أسرة قبيلة بني كلاب من القبائل العدنانية والتي وقعت في أسرة قبيلة طي من قبائل قحطانية تلقى نفس الذل الذي عرفت أثناء إحدى غاراتها عن أصلها الحقيقي فعادت رأسا إلى قبيلة بني كلاب وغدت حاميتها والمدافعة عنها. ثم كما في ((سيرة عنترة)) ينتقل الصراع من الحلبة ((بين العرب)) إلى الحلبة ((بين الشعوب)) وتغدو ذات الهمة مدافعة عن الإسلام من خصومه في العقيدة. ونظرا لان هذه السيرة تجري ضمن اطر إخبارية مغايرة تبدأ حكايتها من الفترة التي سبقت ظهور الإسلام مباشرة أما راويتها نجد بن هاشم فانه لا يتحدث عن ((علامات ظهور النبي)).

وإنما تتجلى هنا أيضا بسطوع النزعة المعادية للأمويين إذ توجه الإدانة بكل السبيل إلى شرور الخليفة هشام بن عبد الملك والذي يعيد إلى الأذهان ((ملوك الفرس الغادرين)) في سيرة عنترة. وهذه النزعة جلية

13- وقد دل على كون شخصية عنترة مهدت في السيرة لظهور محمد ما ورد على لسان جد النبي عبد المطلب في قوله ولقد حلمت بابني واقف أمام هبل العظيم وهو اكبر أصنامها الذي كان في ركن الكعبة الأيمن وكأنني أسأله عن هذا الرجل الصالح الذي أخبرت عنه وكأنني أقول له . "يا سيدي ومتى يبرز إلينا لان نعرف مسبقا ونتهيأ لقدومه" وقال هبل العظيم "لما أينع النخل في يثرب وحل الجوع والغلاء في المغرب لما تهدم ايون كسرى ووقعت المعركة الكبرى لما علق على الكعبة قصيدته فارس بني عبس الأسمر وخضعت له العرب والعجم وجاءت إليه ملوك اليمن ...)) (6) وبهذا يربط راوي السيرة التقليد الجاهلي بالإسلامي وسوف تشتد هذه النزعة باطراد حتى نهاية السيرة.

خصوصا في الأجزاء الأولى من ((سيرة ذات الهمة)) ويستعاض عنها لاحقا بنزعة معاداة النصارى. تتجلى نزعة المنافحة عن الإسلام بقوة خاصة في ((سيرة سيف بن ذي يزن)). ويقدر للملك سيف منذ ولادته مصير((مبيد أهل الشرك اللئام)) ((في كل الأرض على طولها والعرض)) ودور الفاتح الإسلامي وناشر لواء دين الإسلام. وتتضمن هذه السيرة غرضا آخر هو إدانة الحبشة (إثيوبيا) باعتبارها أخطر خصم سياسي يتحكم في مصير مصر إذ أن ملك الأحباش يمتلك ((كتاب النيل)) الذي يستطيع بواسطته إرجاع نهر النيل القهقرى ونقل مجراه إلى مكان آخر وحرمان أهالي مصر من مياهه. وبالنتيجة يشخص سيف في السيرة كقامة عملاقة وهو بمساعدة بعض ((السحرة الطيبين)) والجن والطلاسم السحرية يتمكن من شق مجرى جديد النيل وتعمير البلاد.

في بعض السير يعرض الحماس الإسلام بشكل أضعف وهي (سيرة على الزيبق) و (أحمد الدنق) و (حمزة البهلوان) وغيرها.

وقد اشترطت حيوية السيرة الشعبية كنوع أدبي بان مهمتها الإيديولوجية الأساسية تبدو من الناحية الأدبية خاضعة لعنصر الترفيه. فان هذه السيرة (أدب جماهيري) بالمعنى الكامل لهذا التعبير معد لا (للفئة المثقفة) وهم الأشخاص الذين تلقوا التحصيل التعليم الإسلامي التقليدي والذين أفزعتهم سمات عديدة ملازمة لهذى الأدب ومنها السذاجة والتخلخل التوليفي و (البساطة الشعبية) في اللغة والتعبير اللغوي والأسلوب وإنما للجمهور ذي العدد الغفير من (الناس غير المتعلمين).

وتساعد روح التسلية في السيرة الشعبية عناصر عديدة من روح الغامرات. وهي بالدرجة الأولى ◌َ◌َ الحكايات عن مغامرات الأبطال الجارية في حالات تكاد تستغرق جميع حالات المغامرات المعروفة في الأدب العالمي وهي تتضمن سياحات وجولات في البر والبحر ومعارك ومنازلات وملاحقة الأعداء (وكثيرا ما يستخدم فيها التنكر) والانتقام والأخذ بالثأر والحب والتنافس على الفتاة المحبوبة ومكافحة اللصوص وقطاع الطرق والعيارين و الشطار وحماية الضعفاء والمظلومين والدفاع عنهم ضد الغاصبين والظالمين والعبودية والأسر وانتزاع السلطة والشجار والخلاف مع الأبناء والسحر والإنقاذ بمعجزة والمصرع والمأساوي غدرا على أيدي الخونة . وثراء والمضامين والمحتويات في السير الشعبية لا ينضب معينة . فمن أين مستمد واضعوها هذه المضامين؟

مصادر السير الشعبية متنوعة جدا. وتقويم السيرة بالدراجة الأولى على أساس الأحداث التاريخية المتغيرة مرارا عديدة أثناء رواية النص وعلى الحكايات عن مآثر الأبطال العرب القدامى والأساطير ((التاريخية)) ذوات الأصل غير العربي الداخلية في رصيد الفلكلور العربي. فمثلا ((سيرة عنترة)) وبطلها الشاعر الجاهل المشهور والفارس المحارب الشاعر عنترة بن شداد العبسي تتضمن روايات قديمه عن أيام العرب أي معاركهم وحروبهم ومغازيهم وحرب البسوس وحرب داحس والغبراء وكرم حاتم الطائي وبطولات زيد الخيل وعمرو بن معد يكرب ودريد بن

الذين أدركوا الإسلام وأصبحوا من المنافحين عنه وكذلك أشهر الشعراء والخطباء الجاهليين. وتحتوى كذلك على مشاهد من معركة ذي قار التي دارت رحاها بين المغرب وقوات كسرى وما شاكل ذلك. من

سير عنترة يمكن أن يستشف تصور يكاد يكون كاملا عن مجمل الأساطير والروايات لدى المغرب القدماء وان يعرف كذلك ما يكفي عن إحداث تاريخ العرب قبل الإسلام ولكن والحق يقال مع التحويرات التي تقتضيها تقاليد النقل الشفهي .

تقوم ((سيرة سيف بن ذي يزين)) التي تكاد تكون خالية من أساطير العرب قبل الإسلام (وبدو أن ((سيرة عنترة)) قد استنفدت هذا الموضوع ولم يعد من معنى لمعاودته) على أساس حقائق أخرى ولكنها محورة إلى درجة يعسر معها حتى على المرء جيد الاطلاع على تاريخ الفترة المفترضة لتأليف هذه السيرة فهم الأحداث التاريخية الفعلية حسب (عرضها) في السيرة. ولعلها كان من الأحرى والأصوب القول بان هذه السيرة التي هي أشبه ما تكون برواية فروسية لم تستخدم فيها تلك الأحداث سوى كنقطة انطلاق لوقوع الاختيار على بطلها الملك اليمني القديم سيف بن ذي يزن الذي حارب ضد أعداء العرب – الأحباش .

وتتراءى الحقيقة التاريخية بشكل أدق في مؤلفات السيرة الشعبية من أمثال (سير الأميرة ذات الهمة)أو ((سير عمر النعمان))رغم أنها أيضا لا تحتوى على العرض الدقيق للأحداث الواقعية . وفي الأجزاء الأساسية من السيرتين المذكورتين يدور الكلام حول التناقضات العربي البيزنطية وبضمانها المعارك الحدودي بين العرب والبيزنطيين وبوسع الخلفية الواقعية العامة أن تعطى الكثير جدا إلى المؤرخ الذي يريد الاستخدام هذين المؤلفين والإفادة منهما باعتبارهما من المصادر. وينطبق الأمر نفسه أيضا على ((سيرة الظاهر بيبرس)) التي يمكن بواسطتها ضبط أسماء الأعلام والأحداث ولكن لا يمكن منها استيضاح الأطر الإخبارية الدقيقة وذلك لان ((السيرة خلافا للأخبار التاريخية لا تضع نصب عينيها هدف إعطاء الصرة الدقيقة عن الأحداث .

تمثل الخلفية (التاريخية) في سيرة ((تغريبة بني هلال)) الإشارات عن استيلاء قبيلة بني هلال على مناطق شتى من أراضي المغرب ويشكل القسم الأكبر من هذه السيرة وصف المصادمات والمعارك بين القبائل والتي يستعطى إثبات واقعيتها التاريخية .

تشكل قسما هاما من السيرة القصص المضافة والقائمة على أساس من الحكايات وأخبار العصور العربية القديمة (ومنها على سبيل المثال الأسطورة عن حاتم الطائر في ((سيرة عنترة)))وقصص اللصوص والصعاليك المتشردين (في سيرة الظاهر بيبرس) والحكايات عن المكارين على الحيال دليلة المحتالة وزينب المكارة واحمد الدنف وسواهم ممن يشبهون الشخوص المألوفة في الحكايات أهل المدن بالقرن الوسطى سواء في الشرق أو في أوربا .

وليست بالقليلة أمثال هذه القصص الحكايات أيضا في التغريبة بني هلال))و((سيرة سيف بن ذي يزن رغم أن الأخيرة يغلب فيها عنصر آخر خليق كذالك لمجمل مؤ لفت السيرة الشعبية ويساعد على اتصافها بسمة الإمتاع والمؤانسة وهو العنصر الخيالي . لا ومضامين الحكايات والأساطير التي تشكل المادة الأساسية لوضع العنصر الخيالي في السيرة ممثلة فها بغزارة وعلى وفرة .وتعد ضمانها بالدرجة الأولى معجزة الولادة للبطل أو البطلة وأوضاعهم المذلة في الطفولة والفتوة إذ يكونون عادة في عداد العبيد والأرقاء

واللقطاء والمنبوذين (و أمثال هؤلاء عديدون في الفلكلور العالمي). وعلى شاكلتهم عنترة وذات الهمة وسيف بن ذي يزن وبيبرس والكثيرون سواهم من شخوص السيرة الشعبية. ومن اللوازم للسيرة تجلى البطولة القوية الخارقة والشجاعة الفائقة حتى حين كانوا في سن مبكر وخير مثال ساطع على ذالك ما ورد في((سيرة عنترة)) فهو وقد كان لا يزال صبيا صغيرا ينتزع قطعة الحم من فم الكلب مكلوب ويقتل أسدا بيديه المجردتين بان يشق فكيه ويخرق حلقه. بل وعلى الخيال أيضا البعيد جدا عن صفات عنترة البطل الخارق الجبار يتميز مند الطفولة بالفطنة و((الشطارة)) والجرأة إلى حد عجيب . أما بيبرس فانه يغدو مند نعومة أظفاره أشهر من ((نار على علم)). والجوانب الأخرى المشتركة في السير الشعبية وملاحم العديد من الشعوب هي المجابهة بين الأب والابن (وبين الوالد والوالدة)ومصارعة الأفاعي والحصول على جواد أو سلاح مسحورين وملابس فيها سحر (في((سيرة سيف بن ذي يزن)) ثوب من الريش لمنية النفوس زوجة الملك سيف وفي((سيرة بيبرس)) الثوب السحري لواحد من السحرة والكهان الأفارقة وبواسطته يتاح له الطيران في الهواء وأشباه هذا). وموضوع التظاهر بالموت أو الوفاة غير الحقيقة المعروف على نحو مغاير بعض الشيء في أسطورة التوراة عن يوسف الحسن يصادف في (سيرة الظاهر بيبرس). ومن المشاهد المعتادة في السير الشعبية هذا الحل لعقدة الحبكة المنتشرة على نطاق واسع في فولكلور شعوب الشرق’ يذهب الملك إلى الصيد والقنص ويطارد غزالا(كثيرا ما يظهر أنها ساحرة أو هي الغول الشرير متمثلا فيها) فيفقد أثره ويصبح لوحده بدون حاشيته ويجد نفسه في ارض مجهولة حيث تعرض له مغامرات شتى. وهذه العقدة لمختلف المغامرات تصادف غير مرة في (سيرة عنترة) و (سيرة سيف بن ذي يزن) و (الظاهر بيبرس) و (تغريبة بني هلال).

ويمكن في جميع السير الشعبية تقريبا العثور على آثار الحكايات القديمة من أساطير الأولين التي تحكى عن خلق العالم وكذلك عن أسباب ظهور بعض البلدان والجزر والجبال و الأنهار.

وتكثر أمثال هذه الأساطير خصوصا في (سيرة سيف) حيث يزعم أن نهر النيل قد أجرى نحو أرض مصر بقوة الملوك والقياصرة الجبابرة والسحرة. ويستشف بكل وضوح في (سيرة سيف) ما هو بمثانة السبيكة المصهورة لمزيج من الأساطير الوثنية والحكايات التراثية للفترة الإسلامية وهذا نمط معهود لمؤلفات القرون الوسطى وهي (المرحلة العظمى الثانية لخلق الأساطير).(2)

ومثل هذه (السبيكة) تلاحظ مثلا في نماذج شخوص(المساعدين السحريين) في (سيرة سيف) و((الظاهر بيبرس)) وغيرهما من السير الشعبية . ويؤدي هذا الدور في السير بالدرجة الأولى النبي الخضر (خضر إلياس) (12) ثم الأولياء الصالحون وشيوخ الصوفية والزهاد المتنسكون و((السحرة الطيبون)) وحتى العفاريت والجن والغول المعتنقون لدين الإسلام . ويظهر الخضر في المنام لمن ((قدر له اعتناق الإسلام)) وينقذ الأبطال من المأزق ويدلهم على الدرب ويكشف لهم الحجاب عن المستقبل. وفي ((سيرة سيف)) يكون حتى سيف نفسه أداة طبيعة طاعة عمياء بيد الخضر . وفي العادة يحدد تدخل الخضر سير الأحداث، ((ومن أعجب ما في هذه السيرة الغربة أن سيدنا الحضر أبو (أبا) العباس عليه

السلام كان يطوف في آفاق الأرض وأراد الله عز وجل أن يكون إنقاذ الملك سيف بن ذي يزن على يد الخضر الذي رأى حالة الملك وقرأ ما كان مكتوبا في اللوح ثم توجد الخضر عليه السلام نحو مدينة تسمى الدواريز اكبر عواصم العجم وكان عليها ملك اسمه شاه الزمان ملك ملوك الفرس وعندما وصل الخضر إلى مدينة الدواريز مثل بين يدي الملك وقال له ((يا شاه الزمان قل لا اله إلا الله و إبراهيم خليله ونبيه فليقل وزراؤك وكل أهل مملكتك مثل ذلك لينشر دين ملة إبراهيم في كل مدينتك)) وأنار الله قلب شاه الزمان بنور الهدى وأسلم قولا و نفسا))... (ثم جهز الشاه قواته وتوجهت لمساعدة الملك سيف بن ذي يزن – كاتبة المقالة) (4).

وبعد دحر أعداء سيف وتحطيمهم يغدو الشاه الفارسي أحد أقوى حلفائه وظل يسير على أثره حيثما سار مساعدا سيف بن ذي يزن على نشر الإسلام بين عبدة الأصنام والأوثان. وأمثال هذه المشاهد كثيرة في السيرة ودوما يرد كيد الكفار الفجار إلى نحورهم ويكفى شرهم بفضل تدخل الخضر.

ويشخص تضافر التصورات الناشئة في عهد الأساطير الأولى مع التصورات الإسلامية في العديد من مشاهد السيرة ومن ذلك في مشاهد عقاب الباري والنقمة الإلهية على الخطايا المقترفة والآثام في الأعمال. وهكذا يعاقب الرب في" السيرة سيف" ثلاثا بموجب القانون الفولكلوري للتثليث الملك ذا يزن والد بطل السيرة الرئيسي لكونه انتوى هدم بيت الله الحرام–الكعبة. وتلتقي المفاهيم الإسلامية بالعرف الفولكلوري" الوثني" .فان الناسك الزاهد جياد وهو الولي الصالح الذي يذكر له أصل نسبة واسمه الحقيقي ويتنبأ له بالمستقبل وما سيحدث له وانه سيغدو"ملك الأرض اليمن وحاكم البلدي والمدن والأراضي والديار" لا يعرفه على تعاليم الإسلام الأساسية .رغم أن سيف بن ذي يزن اسلم على يديه وإنما يصف له كيفية الحصول على "كتاب النيل" وعبور البحر على ظهر الحوت العجيب وهي نفس وصايا الساحرة الطيبة وهي المساعدة المعروفة في الحكايات الفارسية والتركية والأذربيجانية.

ولها دلالتها كذلك حكاية الطائرين إذ حطا على غصن شجرة فوق رأس سيف الجريح واخبراه بان ورق هذه الشجرة من النبات الطبي الذي يشفي من الأمراض ويلام الجروح.وهذا شكل مما هو معروف في الحكايات الفولكلورية لشعوب شتى عن "الطيور المخبرة " أو الوحوش الناطقة والتي تتحدث عن الخواص السحرية لبعض الثمار أو غيرها من الأشياء. ولكن طيور السيرة يظهر أنها كانت "تصوروا على هيئة الطير للإسهام في إنقاذ سيف بن ذي يزن.(4)

ومن الشخوص المعروفة في الروايات الإسلامية تستخدم السيرة شخصية الإسكندر المقدوني الشهير باسم اسكندر ذي القرنين. وجاء ذكره مرارا في القران ومن ذالك مقرونا بقصة شعبي يأجوج ومأجوج ويرد ذكر الاسكندر أيضا في السير الشعبية و بضمن ذلك في معرض الرحلة التي قام بها مع الخضر وحاول الاسكندر أثناءها العثور على العين التي فيها ماء الحياة ومن سبح فيها أتيح له الخلود وتوفرت له الحصانة و المناعة من الموت الزؤام المحتوم على جميع الخلق و كافة الأحياء وهى التي بلغها الخضر نفسه . وفي هذا المشهد أيضا التضافر بين ملامح التسلية والموعظة عند الحديث عن عنقود العنب الذي اطعم منه لاسكندر جميع أفراد قواته فهذا ((العنقود هو رمن حلاوة هذه الدنيا

التي لا تنتهي مهما أذقت منها)) أو عن الجوهرة الصغيرة التي يرجح وزنها على كل ثقل الأرض وهذه الجوهرة هي رمز العين التي لا تشبعها الدنيا ولكن تشبعها قبضة من التراب(16). (وهنا يخطر على البال الحديث النبوي المنسوب في إسناد آخر إلى الفقيه الصوفي الشهير الحسن البصير وهو ((لو كان للإنسان واديان تملأهما النعم لأراد ثالثا فلا يشبع بطن الإنسان إلا التراب)) .

و تستوعب السير الشعبية بعض المصطلحات الرمزية الإسلامية الواردة خصيصا للتأثير على نفوس وأذهان الجمهور الواسع من أفراد عامة الشعب. ومن دلائل ذلك استخدام رموز مثل (مروج الفردوس الخضراء) و (وديان الجنان)و(القبة البيضاء) التي تجسد طاهرة ونقاوة الوعاظ وأولياء الله الصالحين. ويرد الوصف الزاهي لليلة القدر الذي وصفها القرآن بأنها (خير من ألف شهر) في (سيرة الظاهر بيبرس) حيث تظهر أيضا تلك (القبة البيضاء)على هذا النحو.(وإذا بأبواب السماء قد فتحت بقدرة الله وظهرت من السماء طاقة قدر القبة وهي صافية البياض والنور يسطع منها ورأى كل شيء على الأرض ساجدا ولا احد متنبه من الأنام ولاحس ولا ديك يصيح ولا كلب ينبح إلا دنيا ساجدة وأشجارها راقدة. فقال محمود في نفسه .هذا ليلة القدر التي هي خير من ألف شهر. ثم نهض على الأقدام وسأل الله الغفران ودعا رب الأنام وقال اللهم بحرمة هذا الليلة المباركة عندك أسألك أن تجعلني ملكا على مصر والشام وسائر بلاد الإسلام وان ترافقني النصر على الأعداء بحق المصطفى المظلل بالغمام. اللهم اجعل لي من أمري فرجا ومخرجا. اللهم اجعل لي بين أكتافي عزم أربعين وليا من أوليائك الصالحين .اللهم استجب دعوتي انك على كل شيء قدير برحمتك يا نعم المولى ونعم النصير؟))(13).   وكثيرا ما يصادف في السير الشعبية ما هو مألوف في أدب القرون الوسطى لشتى الشعوب مما يسمى ((الرؤيا المنبئة في المنام)) وهى تلعب دورا كبيرا كذلك في روايات الإسلام ابتدءا من القرآن الكريم (وقصة الإسراء على ظهر الفرس القدسية البراق حدثت أيضا في المنام أو في حالة شبه المنام) .والظاهر بيبرس مثل يكسب جميع أنصاره تقرينا بفضل أمثال هذه ((الأحلام)) ولو لا رؤيتهم هذه الرؤيا في المنام لظلوا وثنيين أو ((مسلمين طالحين))لا يؤدون الصلاة ولا يتطهرون بالصيام. وتكون هذه الأحلام أحيانا بالغة من القصر ما بلغت وهى تأتى خصيصا في أحرج الأوقات العصيبة على البطل لكي تجعل أعداءه أصدقاء له. وفى ((سيرة سيف)) يرى جميع الكفار عبدة النار تقريبا في نومهم رجلا يحمل في كفه رمحا سنانه من نار يأمرهم باعتناق دين الإسلام فادا بهم من الرعب والفزع ينطقون بالشهادتين قائلين .((أشهد أن لا اله إلا الله وان محمدا عبده ورسوله)). وبهذا يصبحون مسلمين رغم أنهم في بعض الأحيان إنما ينطقون بالشهادتين وهم لا يزالون في حالة المنام.

وتقتبس السير الشعبية موضوع الجن من الأساطير الإسلامية وهذا الموضوع معروض بشكل مفصل في ((ألف ليلة وليلة)) وبالأخص في حكاية ((مريم الزنارية)) وكذلك في ((سيرة سيف)). أن الجن أيضا ينقسمون إلى مؤمنين و((كفار)) والصراع يدور فيما بينهم ويساعدون أبناء دينهم وشركاء عقيدتهم وإخوانهم في الدين والإيمان من البشر. وثمة أيضا بين الجان أرواح متمردة خلقهم الله من نار فهم يحتقرون البشر مثل أبيهم إبليس الذي أبى واستنكر حين أمر الله الملائكة بالسجود لآدم أبي الشر الذي خلقة الله من

التراب والطين. وقد ذكر الكثير عن الجن في القرآن بالطبع إلا أن الجن المذكورين في السير ومنها ((سيرة سيف)) يشبهون البشر العاديين وفضلا عن ذلك فان الشخوص من ((دنيا الجن وعالمهم)) وهم ((خدم الطلاسم والخواتم)) يبدون خلائق أكثر تنوعا ويبدون أقرب إلى الواقع من حيث تركيبهم النفساني من نماذج شخوص السيرة الآخرين الذين هم أقرب شبها إلى القوالب. ومن هذه الناحية يشبه الجن ((الشطار)) من امثل علي الحيال وبالرغم مما لديهم من اللوازم السحرية فإنهم أبعد ما يكونون عن شخوص الحكايات حقا.

وثمة مشاهد في السير مشحونة بروح المغامرات وهى مجموعة الأساطير والروايات والحكايات عن سليمان الحكيم والملكة بلقيس وهما من الشخصيات الشهيرة جدا في فولكلور شعوب الشرقين الأدنى والأوسط وكذلك الأدب القصصي لهذه المنطقة. وهي بالغة البعد عن الرواية التوراتية ولم يبق فيها من وصف التوراة سوى الحدود العامة للشخصيتين. سليمان الحكيم وفاتنته بلقيس. أما في قصص السيرة فقد أصبح سليمان ((الحكيم)) ساحرا جبارا يخضع له جميع أبناء الجن. ونورد لكم أدناه مقطعا من ((سيرة سيف)) طرافته في تلاقى المعلومات التراثية مع النزعة الإسلامية.((...تزوج النبي سليمان بن داوود عليهما السلام بلقيس و بنى لها قصرا فاخرا وكان في ذلك القصر حوض فيه سمك كأنه حي من الذهب والفضة والنحاس وضخ الماء من البحر إلى ذلك الحوض الرهط الأسود الذي استعبده الملك سليمان عليه السلام وخرجت ذات يوم الملكة بلقيس لتتنزه في الحديقة وسألت الخدم عن المضخة وكان الرهط الأسود في ذلك الوقت واقفا عند المضخة و أقبلت عليه الملكة بلقيس ونظرة إليه لحظة ثم خرجت أما الرهط الأسود فوقفت مدة صامتا وعندما جاء الملك سليمان مع وزيره لينظر المضخة قال له الرهط يا نبي الله أسألك باسم الذي أعطاك النبوة و الملكوت زوجني أو اقتلني في هذا المكان . فقال النبي سليمان عليه سلام أزوجك المرأة التي تختارها. فقال الرهط الأسود زوجني الآنسة التي كانت عندي. فسأل النبي سليمان خدام عمن جاء إلى هذا المكان فقالوا له لم يزر الرهط الأسود احد إلا الملكة بلقيس وعندما علم سليمان أن الأسود يقصد زوجته غضب غضبا شديدا ليس له من مزيد وأراد وضع خاتمه على جبهة الأسود ليحرقه نار ولكن وزيره قال : أيها الملك العظيم إن ملكا يمنيا من التبابعة سيكون في المستقبل القريب ويعمر هذا المكان المتهدم ويبنى المدان وحينئذ يحفر الرهط الأسود القنوات والأنهر بمحفر يافث بن نوح فيحول نهر النيل إلى هذه المدن وان هذا الملك الذي يكون اسمه سيف بن ذي يزن لا يستطيع حفر هذه القوات وتحويل مجرى النيل إلا بيد الرهط الأسود. وعندما سمع الملك سليمان من وزيره ذلك الكلام أرسل الأسود إلى قصره الجديد وحبسه هناك في عامود من الحجر وصب عليه الرصاص وختم عليه خاتمه)).4

وتعد ضمن العناصر الخيالية في السير الشعبية كذلك المواقف والمشاهد العديدة من الألغاز والأحاجي وزمزمة السحرة واستخدام الطلاسم والمعارك بنهم وبالأخص في سيرتي((سيف بن ذي يزن)) و((الظاهر بيبرس)) . ففي السيرة الثانية يسجل ((الكاهن الإغريقي)) يونان في كتابة السحري مصائد ((المهالك)) للمسلمين ويبعث إلى سائر الأمكنة أبناء الجن منفذي إرادته لكي يهلكوا أنصار الإسلام

ولكن ابنه أينان الذي اعتنق الإسلام يقع نظره بالصدفة على ذلك الكتاب فيبطل سحر أبيه ويسجل بدوره ((مصيدة)) للكفرة . ويشغل هذا الصراع بين السحرة وكذلك المعارك بينهم مكان كبيرا في قصص الحكايات . ويشكل أمثال هذا جانبا هاما في زيادة روح التسلية والترفية في السيرة الشعبية .

ويلعب دوار هاما في السيرة الفلكلور العربي الغنائي . وما أكثر أمثال هذه الأغاني في ((تغريبة بني هلال)) وكذالك الأحاجي والفوازير ونحوها شعرا ونثرا وهي عادة تلقى على البطل أبي زيد الهلالي من قبيل الامتحان . من ذلك أن الراهب المسيحي مغلوب بن توما يتساءل من أبي زيد قائلا

اخبرني عن شجرة طويلة فروعها وبها ثمار مثلثه ومربعى
اخبرني شيخ مصلى دائما مفطر ولا يدخل لمعبد يركعى
وخبرني عن حرمة تصيح بصوتها والخلق تهواها واليها تهرعي
رد لنا الجواب إن كنت راهب وإلا لثوبك والبرنس اقلعي
رد الفتى الغريب المسمى سلامة: أصلى من القدس الشريف موضعي
وأنت ترمي لنا مسائل معجزة عندك ولكن عندنا لا تسمعي
تقول عن شجر كثير فروعها آدم وحواء النسل منهم منزعي
تقول عن شيخ مصلى وصائم مفطر لا يأخذ لمعبد يركعي
هذا طير الليل دائما ساجد صائم ويأكل دود ما تركعي
وتقول عن حرمة تصيح صبوتها الخلق تهواها واليها تهرعى
هذا دنيا تجول وتنقلب وتميل مثل السبع ما يتروعى(١٤)

وبعد النجاح في فك أحاجي مغلوب يطرح أبو زيد نفسه أحاجيه على مغلوب الذي يعجز عن فكها فيغلب على أمره ويسقط في يده ويغدو مغلوبا ويخرج أبو زيد من هذه المساجلة غالبا منتصرا ويفوز فيها متغلبا على مغلوب.

و مثل هذا النوع أيضا مشهد ((الامتحان بالنار))في((تغريبة بني هلال))حين يطلب من أبي زيد كبرهان على عدم كذبه المرور عبر موقده النار فيفعل بعد طلاء جسمه مسبقا بعقاقير خاصة يحملها دوما نعه.

ومن المواقف الفولكلورية محاولة أبي زيد التسلل إلى المدينة المحاصرة مرتديا زي امرأة وهو يدنو إلى أبواب المدينة بصحبة نسوة هلاليات ويقنع البواب معهن بالسماح لهن بالمرور .واليكم الحوار الذي دار بين زوجة أمير الهلالين ذياب وذلك البواب.وفي هذا الحوار شبه بالموشح العمي والزجل بعناصره من اللهجة الدارجة.

يا بواب صاره افتح للعذاري حنا مبهرجين إلى حد السواري
روحي يا ظريفة شاوري خليفة له حربة رهيفة تكسر الحجارة
يا بواب يا منصور افتح باب السور ندخل بدستور ونشتري العطارة

المفتاح ما هو بيدي فأروح أشاور سيدي دا الباب الحديدي في فتحت استشارة
افتح وكون طايع جبنا لك بضائع و تحف بدايع تصلح للإمارة
لا افتح ولاشيء ولا عقلي بلا شيء وإن كنتم عطاش روحي البياري(١٤)

و إنه لبالغ الطرافة من حيث توفر العناصر الفولكلورية في الاسيرة الشعبية مقطع شعري آخر هو الحوار بين الخليفة المغربي الزناتي وانتبه(سعدي)التي تشفع أبي زيد انتقاذا له.

من ريبة أبيها فيه وأمره بشنقه . وهذا الحوار مكتوب على شكل مناظرة فولكلورية .واليكم اياه :

أيا سعدا قلبي من العبد خايف فعينيه في وجهه كشعلة نار
أيا أبي كان بصاص في بلاد على كثر شوف الناس عيونه كبار
أيا سعد قلبي من العبد خايف أرى شفافه لكثر القول كبار
أيا أبي هذا كان حكاء في بلاده على كثر قوله شفافه كبار
أيا سعدا قلبي من العبد خايف أرى كتافه للبس الدرع كبار
أيا أبي هذا كان سقاء في بلاده على كثر حمل الماء كثافه كبار
أيا سعدا قلبي من العبد خايف أرى كفوفه لطعن الرمح كبار
أيا أبي هذا كان فران في بلاد على كثر رق الخبز كفوفه كبار (14)

وتكرار الدور من لوازم الشعر الشعبي في الألعاب والمناظرات التي تدور على كل مساجلة وكذلك تعاقب الأسئلة والأجوبة القائمة على أساس الموازنة اللفظية وهذا يدل على الصلة الوثقى للسيرة بالإبداع الشعبي لا من حيث المضمون وحده وإنما أيضا من حيث الشكل .

تلك هي العناصر الأساسية التي تكونت منها مؤلفات السيرة الشعبية كنوع أدبي. ويشهد تنوع هذه العناصر على أن النوع الأدبي للسيرة الشعبية له تاريخ طويل ومعقد في النشوء والتكون.

وقد وردت إشارات عن رواية والشعراء الذين كانوا يتلون وينشدون أخبار وأشعار عنترة على محاربين قبيل شنت المعارك في الكتب التي تتحدث عن حوادث أواخر القرن السابع –أوائل القرن الثامن.(5) وطبقا للتقليد كانت الأشعار تتلى سوية مع مقاطع نثرية تتحدث عن ظروف نظمها ومناسبتها القصصية.

وتشكل نواة سيرتي عنترة وسيف بلا ريب أخبار عرب الشمال في الأولى وعرب الجنود الثانية والمعلومات والأساطير عن الشاعر عنترة بن شداد العبسي والملك اليمنى سيف بن ذي يزن كنموذج لنسج الأخبار والمعلومات والأساطير المتأخرة على منوالها.

وقد جرت هذه العملية على امتداد فترة القرون الوسطى عن طريق الإشادة القصصية بإبطال من فترتي الجاهلية والعهد الإسلامي على هيئة سيرة شعبية بينما استمر فن السيرة الأدبية التاريخية الدينية بما يخص سيرة الرسول وأخبار الأولياء الصالحين مثل الإمام السيد احمد البدوي.

ومن الطبيعي أن ((سيرة بيبرس)) مثلا لم تكن تظهر قبل وجود بطلها التاريخي السلطان المملوكي الظاهر بيبرس البندقداري(1260–1277) و((سيرة سيف))لم تؤلف في شكلها النهائي فبل نشوب النزاع

الحربي بين مصر والحبشة في عهد الملك الحبشي المذكور في السيرة سيف أرعد (بين عامي 1344و1372). ويرى المستعرب السوفييتي كريمسكي أن ((سيرة سيف)) قد جمعت سيرتين عن هذا الملك في واحدة (5) ولكن في رأينا أنه يمكن القول بتوحيد لا سيرتين فحسب وإنما ثلاث سير أو أربع . وعلى أية حال فان تلك الأجزاء منها التي تتحدث عن صراع ((جاسوس الصليبيين)) جوان الذي تنكر بزى قاضي القضاة وشيخه المحتال ربما كانت منفصلة وقائمة على حدة كسيرة بحد ذاتها . وينطبق الأمر نفسه على((سيرة الأميرة ذات المهمة)) . وعلى وجه العموم من المستبعد التوصل حاليا إلى معرفة عدد الأجزاء المنفصلة التي تكونت منها هذه السيرة الشعبية أو تلك نظرا لان هذا النوع الأدبي بخاصيته نفسها يتيح كلا من التقسيم والتوحيد على حد سواء أما العناصر المتنوعة الداخلة في المؤلف الواحد من السير الشعبية فغالبا ما تتخذ هيئة ((القصص المنفصلة)) عن بعضها البعض والمضافة إلى المحتوى .

والخاصية المميزة لمؤلفات نوع السيرة الشعبية هي أن نصها كأنما هو مؤلف من مقاطع غير كبيرة كل مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة. وهذه المقاطع من السهل تمييزها لأنها تستهل بالعبارات الختامية للمقطع السابق أو تروى خلاصة حوادثه .وكثيرا ما يكون لها ما هو بمثابة (العنوان) للفصل ويبدأ المقطع عادة بعبارة (قال الراوي يا سادة يا كرام...) ونحن نشير إلى هذه الخاصية في التأليف لكونها تجعل من الممكن القيام بلا نهاية عمليا بتقسيم السيرة أو الإضافة إليها من شتى العناصر وفق متطلبات جمهور المستمعين.

ولم يتم لحد الآن حل القضية حول ما إذا كانت السير الشعبية نتاجات ((مؤلف)) أم أنها ثمرة جهد مشترك لمؤلفين متعددين .ويعتقد الباحثون العرب عادة بان كل سيرة لها مؤلف واحد أو واضع مشيرين إلى وحدة أسلوب السيرة (16) بيد انه من المستبعد طبعا إمكان الحديث عن ((مؤلف)) للسيرة (كتب) هذا النتاج وفق عرفنا المألوف حاليا عن مفهوم التأليف أي انه وضعها بشكل مستقل مسترشدا بخياله الخاص ومعبرا عن فرديته الإبداعية . إلا انه ينبغي على أية حال الاعتراف بوجود ((واضع)) على أقل تقدير لتلك الروايات من السير التي بلغتنا .وهذا لا يستثنى بتاتا أن يكون لهذه النتاجات واضعون آخرون ينتمون إلى مرحلة أبكر وأسبق زمنيا.

وتنضم مشكلة ((تأليف)) أو(وضع) السيرة إلى المشكلة الهامة الأخرى بصدد وحدة أسلوب السير لا ضمن حدود سيرة واحدة فحسب لا وإنما أيضا في اطر هذا النوع الأدنى بأسره والعلامة الأساسية

لأسلوب السير هي أن مؤلفاتها مكتوبة باستثناء الصافات الشعرية في لغة النشر المسجوع والمنغوم.

والنثر المسجوع كلازمة لا يقتصر على أدب السيرة الشعبية بل انه نوع عريق جدا لتنظيم النص الفني عند العرب ابتداء من النماذج التي وصلتنا من ((أدعية الكهنة)) وانتهاء بأسلوب كتابة المراسلات ((الدواوينية)) من الفترة المتأخرة للعصور الوسطى.وقد كان للأسلوب القرآني أعظم الأثر على النثر الفني من الأدب العربي.

وتشكل المقامات نمطا خاصا معروفا من النثر المسجوع. ولكن أسلوب المقامات يتميز بشدة حرص الكاتب على السجع وانتقاء المرادفات من عداد الكلمات القليلة الاستعمال . ومن لوازم النثر العربي أسلوب تكرار المعنى وصقله عن طريق استخدام التراكيب الهيكلية المتوازية . والمقامة هي نتاج نهاية التركيب مصبوب في قالب من المحتوى الدقيق وإطار تأليفي وأسلوبي ولا مجال مطلقا لمواصلة ((معالجته)) لاحقا .

ويرسم لوحة مغايرة نثر السيرة المسجوع القائم على عدد محدد من الصيغ أي السجعات والمقاطع المقفاة ذات الإيقاع والمتكررة في حالات معينة بدقة وبصورة قياسية .(6) .

ويرتبط وجود الصيغ أوثق ارتباط بقضية التأليف . ولدى وضع نتاجات بهذا الحجم الضخم مثل ((سيرة الظاهر بيبرس)) و((سيرة بنى هلال)) وغيرهما ذوات الكثرة الكاثرة من المشاهد المكررة لا يجتهد راوي الحكايات كل مرة في الاهتداء إلى الجديد من العبارات والنماذج فالمهم في السيرة ليس التنوع والأصالة في التعبير اللفظي وإنما على العكس تكراره الذي يتيح إعارة المزيد من الاهتمام إلى الموضع المقصور من المضمون . أن الصيغ التي تشتغل ما يكاد يكون القسم الأكبر من السيرة تيسر كثيرا مهمة الواضع او الراوية متيحة له إمكانية التركيز لا على الصياغة اللفظية للمشاهد وإنما على تركيبها . وقد وجدت الصيغ التي تتيح لراوي الحكاية عرض أي مشهد دون صعاب خاصة بفضل تقاليد الرواة الذين أسدى كل واحد منهم قسطه في وضعها .

وينبغي التنويه بدون القافية الكبير في مجال التذكر للتقاسيم المسجوعة المتكونة كلها تقريبا من صيغ ولهذا من بالغ اليسر تذكرها . وكثيرا ما يستدعى استعمال اسم من الأسماء على أثره نعتا معينا بعبارة مسجوعة وتكون القافية الموفقة سببا لذكر هذا الاسم أو ذاك أو حتى وصف المشهد المناسب . وهكذا مثلا ينسجم اسم بدريس مع كلمة أنيس كقافية للسجع . (14)

وليس من قبيل النادر أن يتبع الاسم العلم بنعت مسجوع ((دائم)) مثل سكرديس النحيس وسكرديس هذا واحد من الشخوص السلبية الشريرة الرئيسية في ((سيرة عنترة)) وهكذا دواليك. ومع توفر الثروة اللغوية اللفظية الهائلة من المفردات في اللغة العربية ليس من العسير العثور على ثلاث أو أربع أو أكثر من القوافي الدقيقة وبنفس الوقت البسيطة إلى درجة كافية مثل : البطل الهمام والأسد الضرغام أبو زيد فارس الصدام ومن معه من السادة الكرام (14).

وبغية تبيان الحالة النفسية للأبطال في شتى الأحوال ثمة صيغ معينة فمثلا يعبر عن غضب أبطال السيرة عادة بعبارة : واعتراه غضب شديد ما له من مزيد (أو ليس عليه مزيد) وقد يستعاض عن هذه العبارة بأخرى هي : وأرغى وأزبد .

ويمكن ذكر القول نفسه أيضا بصدد حزن البطل : ((أخفى الكمد وأظهر الجلد)) وعن حبه : ((نظر إليها نظرة أورثته ألف حسرة)) . وعن قوته : ((و التقاه في الميدان بقلب أقوى من الصوان)). ومن الصيغ المعهود كذلك : ولما سمع هذا الكلام صار الضياء في عينيه ظلام . ولما سمع منه هذا الكلام صعب عليه وبر لديه.

ولوصف مشاهد المعارك تستخدم هذه المجموعة من الصيغ المسجوعة : وصال وجال وطلب القتال (مبارزة الأبطال . الفارس في الحديد غاطس. فرسان كأنهم عقبان .جرت بينهم حروب وأهوال تشيب رؤوس الأطفال . وحان عليهم الحين وغنى فوق رؤوسهم غراب البين . وسقط قتيلا وفي دمه جنديلا أو وسقط قتيل وفي دمه جنديل (بدون الحفاظ على الحالة العرابية للفتح مع التنوين أو الإطلاق كما يتطلبه الإعراب النحوي في اللغة العربية الفصحى بل يثار تسكين أواخر الكلمات وفق المألوف في اللهجات العامية الدارجة) . والسيوف زعقت والرماح انكسرت والرؤوس سقطت . وضربه على راسمو واخمد انفاسو(على النطق العامي لتعبير وضربه على رأسه واخمد أنفاسه(والظاهر أن الحفاظ على النطق الفصيح هنا كان سيخل برنين السجع وإيقاعه وهو ما يتوفر في النطق العامي للعبارة). وفي حالة معرفة هده الصيغ والعدد العديد من أمثالها يكن بدون صعوبة وصف أي مشهد من مشاهد القتال في السيرة كنوع أدبي تقتضيه. حنق السامعين((عدم التنويع))لان قواعد السيرة كنوع أدبي تقتضيه. وثمة صبح مثلا كزللك لمشهد ((تلقي الرسائل)) المتكرر كثيرا في السير الشعبية ومنا.((ولما فضه وقراه وعرف رموزه)) ولوصف حاول الصباح.((ولما أصبح الله بالصباح والكريم بنوره ولاح)) ولوصف الدروب والمسا للف التي اجتازها البطل. صار يقطع البراري والقفار أو يقطع والقيعان. وتصادف على الدرب صيغة ((الانتقال)) التي تلعب دورا تأليفيا هاما في ((الحادة))حين يهدد البطل الفناء وحلول مصرعه. وإذا بغبار قد ثار وسد الأقطار. ثم تتبعها كزللك الصيغ المعهودة. ولما انكشف بدت منه فرسان كأنهم عقبان. ولما انكشف بدا منه جيش جرار.

وبالصيغة الأخيرة كان يختم في العادة المشهد الذي يخصصه رواية الحكايات للجلسة الواحدة وبها نفسها بعد عبارة: ((قال الراوي)) يبدأ المشهد الجديد للجلسة التالية لها .

وتلعب الدور التوليفي الانطلاقي أيضا الصيغ الانطلاقية ((الرابطة)) من قبيل : ((هذا ما كان من . . . اما)) و((وكانت سبب ذلك أمور عجيبة وأشياء غريبة)) . وتعقب هذه الصيغة الإعادة الموجزة التي توضح القصة السابقة . والصيغة الأخرى المستعملة بعد ابتهال بطل السيرة بالدعاء إلى الله طالبا منه العون هي : ((وما أتم كلامه)) وكثيرا ما تمهد هذه الصيغة لظهور ((قوات حاشدة)) أو مجيء واحد ممن يساعدون البطل ويبدون له العون أو النبي الخضر نفسه وهؤلاء ينقذون البطل ويبعدون عنه مصرعه ومن ذلك هذا المقطع :

((وما كاد يتم كلامه حتى سمع هاتفا يقول له : لا تخف يا أبا زيد لا بأس بك أنا شيخك الخضر أبو العباس عليه السلام .(14)

ويحدث أحيانا أن الاسترسال بالاستمرارية في الاستخدام اللغوي للصيغ الجاهزة يفضي حتى إلى مناقضة مغزى المحكي مثل : ((رأى في منامه وفي لذيذ أحلامه)) رغم أن الحديث سيدور لاحقا حول كابوس ثقيل من أضغاث أحلام وكوابيس المنام . ولكن السعي إلى سجع القافية والصيغة الجاهزة وأزواج المرادفات يبدو أقوى من الحرص على أداء المعنى . وبمساعدة الصيغ ينتقل الراوي بيسر وسهولة من مشهد إلى آخر دون الاكتراث بأمثال هذه التناقضات .

وتحتفظ ذاكرة الرواية بكثرة كاثرة من أزواج المرادفات وقسم كبير منها مسجوعة من قبيل : الحسن والجمال ، الحرب والقتال ، الحرب والطعان ،السيف والسنان ، القد والاعتدال ، الحرب والكفاف ، الروابي وبالتلال ، الأكدار والأحزان ، البراري والقفار ، المضارب والأبيات . الكلمات في هذه المزدوجات يمكن نقلها بحرية من سياق لسياق مما يجعل السجع ((أكثر مرونة)) مثل : ((وانتم من تكونون من الناس ؟ قالوا أننا من جملة الحراس (14) .

وينبع نثر السيرة المسجوع بشكل طبيعي من نظام الكلام العربي . ويسهل انتقاء القوافي للسجع سواء توفر الكمية الكبيرة جدا من القوافي الممكنة في اللغة العربية (المؤتلف والمختلف من أشكال جموع التكسير وتشابه التقفية لصيغ الأفعال وما إلى ذلك) أو المهارة الاحترافية أو (الذاكرة الموروثة) لدى رواة القصص .ولم يكن الراوي محددا من حيث عدد القوافي فكان بالإمكان جعلها حسب المشيئة مثنى وثلاث ورباع وبوسعه تكرارها مرارا .

ويتسم تشجيع النثر وتقفيته كعنصر للنوع الفني في السيرة الشعبية بان لغتها لا تشترط التساوي في القوافي ومقاطع السياق للعبارات المسجوعة . وبفضل هذا ليس نثر السيرة رتيب السياق متماثل السرد ولا يثقل على النفس بهذا التماثل ولا يبعث على الإملال. فان الاختلاف في مقاييس المقاطع المقسمة بقوافي السجع يهيئ ما هو بمثابة الإيقاع المتذبذب . وهكذا مثلا في مقطع : ((ولما فرغ الألم هلهل من شعره ونظامه وفهم فر منذ فحوى كلامه اشتدت عليه المصاعب وخاف من العواقب فأحضر الوزراء والأعيان وعقد مجلسا بهذا الشأن)) (14(لا يتماثل عدد التفعيلات وطول العبارات في الجمل المسجوعة . ثم يتواصل قص الحكايات بالمقطع القائل : ((وبعد جلسة طويلة استقر الرأي على أن يطلب منهم عشر المال والنوق والجمال فان أجابوا إلى ذلك حصل الراد و إلا فانه يبادرهم بالحرب والجلاد)) . وتنطبق على هذا المقطع نفس الملاحظة . وكما يتضح من هذين المثالين المقتبسين فان عدد التفعيلات وطول الجمل لا يحددهما مقياس بل يتركان الإرادة المنشئ وفق الحرية التامة فهو من السجع الحر حيث من المستبعد وضع قواعد له يسير عليها ويصاغ وفقها . ويدل تنوع السجعات والجمل المسجوعة على السعي كما يبدو بشكل غير مقصود بالضبط إلى التعبير بأتم ما يمكن عن ثورة التناغم في الكلام الحي .

إن النثر المسجوع للسيرة وصيغها ليست من الزخرف الذي يجب إن يزين ويلون قص القصاص الساعي إلى إظهار براعته الفنية وليست من ((المحسنات البلاغية)) (22) وإنما هي سمة لا تنفصل عن السيرة تدل على أصلها وعلى كيفية أدائها ولأي جمهور أعدت وقدمت .

تحتوي مؤلفات النوع الأدبي للسيرة كما سبق ذكره على مقاطع شعرية تشكل وبالأخص في مؤلفات مثل ((تغريبة بني هلال)) جزءا كبيرا من نص الحكاية . وهي مقاطع شعرية منظومة إما باللغة الأدبية الفصحى مع بعض الانحرافات عن قواعد الشعر العربي نحوا وعروضا وإما بلغو (وسطى) قريبة إلى اللهجة المصرية الدارجة والى الحوار العام .وفي ((سيرة عنترة)) و((وسيرة سيف)) تلعب المقاطع الشعرية دورا مألوف بالنسبة إلى التقليد الأدبي العربي القديم .(11) ويمكن القول بان الأشعار كانت في

البداية هي المركز الذي التفت حوله العبارات النثرية التي تتولى مهمة التعليق والشروح والتدقيق ثم نما الق ص النثري واكتسب أهمية مستقلة برأسها أما الأشعار فغدت بكتابة مقطع يمثل ذروة الانفعال وأوج التفاعل مع الحدث دون أن يلعب دورا ملحوظا ولو إلى أي حد ما في حركة المحتوى . وفي الأجزاء الأولى من ((سيرة عنترة)) تتجلى للعيان تبعية النثر هذه ‘إلى الأشعار. ويبدو أن أشعار عنترة (وهي أشعار حقيقية لان هذه السيرة تحتوي أيضا أشعار ذوات أصل متأخر زمنيا أدرجت في ديوان عنترة مقتبسة من نص سيرته قامت هنا بدور العدسة اللامة للمضمون لدى وضع الروايات عن عبوديته وغرامه بعبلة ومآثره في القتال . و نفس الوقت فإن هذه الأشعار غير مرتبطة بالعديد من المشاهد الجانبية في الأسطورة القديمة عن عنترة رغم أنها ربما تكون بالغة الأهمية للسيرة وذلك لأنه لا ينبغي الخلط بين تلك الأسطورة القديمة عن عنترة–الشاعر البدوي و التي اتخذت نواة السيرة و((سيرة عنترة))نفسها غير المنسجمة مع هذه الأسطورة من حيث الأنطقة و لا من حيث الأساس الإيديولوجي ولا من حيث الأسلوب.وفي اللاحق تغدو صلة أشعار عنترة بالجزء النثري باطراد أقل فاقل ترابطا عضويا ويناط بها الدور التصويري الإيضاحي المحض.وينطبق الأمر نفسه على المقاطع الشعرية في سيرة((سيرة سف)).

وترسم لوحة مغايرة تماما الأشعار في ((تغريبة بني هلال))وإلى الحد ما في هذه ((سيرة ذات الهمة)).وهي علميا منظومة لا باللغة الأدبية الفصحى و إنما باللهجة العامية و بالوزن الفولكلوري الخاص به.ونورد في أدناه بضعة أمثلة من أشعار((تغريبة بني هلال)):

قالت سودا بنت سلطان تونس بدمع جرى فوق الخدود غزار

ضربت تخت الرمل عشرين مرة ومرة وبعدها شفت الحروف جهارا(14)

دياب غني قصيدا من ضمائره ودمع العين ع الخدين طوفان:

يا أهل المروة أعفوا اليوم عن قاتلي إن كنتم تقتلوا قوم اقتتلوا زيدان(14).

و تسترعى الانتباه أيضا البدايات الفولكلورية البحتة الماثلة تقريبا في جميع المقاطع الشعرية بسيرة((تغريبة بني هلال))من قبيل يقول((شاعر ...ودموعه تجري على خديه)).ولا يكترث مطلقا ل لدى ذلك إلى من تعود هذه العبارات بحيث أنها قد ترد على لسان حتى تيمورلنك واليكم نماذج منها:يقول

الفتى حسن أبو علي على والدامع من فوق الخدود سجام (14)

يقول تيمورلنك على ما أصبح وله مدعم على الخدود يسيل (14)

ومن أمثال هذه النوع من الصيغ: " إن قلبي ليشتغل نارا ملتهبة". ويصادف هذا التعبير في أشكال شتي منها مثل: " ونيران قلبي زائدات لفاح" أو " ونيران قلبي زايد ضروم " وما إلى ذلك. (14)

واد يؤكد الباحثون إن موطن النوع الفني للسيرة الشعبية هو مصر أما يستندون عادة في استنتاجاتهم بالدرجة الأولى على أساس محتوى المؤلفات الذي " يعكس " الأحداث التاريخية المرتبطة مباشرة بمصر أو سوريا القريبة إليها والتي كثيرا ما شكلت في مرحلة العصور الوسطى كيانا للدولة موحدا مع مصر. غير أن بعض المشاهد من السير الشعبية لا يمت بأية صلة إلى مصر وهي الأحداث الأسطورية في اليمن

والجزيرة العربية ومحالات الملك ذي يزن هدم الكعبة والتنافس والقتال بين قبائل الجزيرة العربية والأحداث الجارية في دمشق وبغداد والمرتبطة بأسماء الخلفاء عبد الملك وهرون الرشيد والمقتدر بالله والواثق بالله وسوى ذلك. ولها فان الاعتماد في تعيين موضوع صياغة السيرة على محتواها وحده لا يخلو من الخطأ ولا بد من النظر لدى ذلك أيضا إلى الحائق اللغوية.الكتة السيرة مكتوبة عموما بلغة أدبية " مبسطة " بعناصر عديدة من اللهجة الدرجة المصرية في المفردات والتراكيب. غير إن هذا أيضا لا يدل على شيء بعد. والقضية هي في أن ((واضعي)) السيرة الشعبية الذين دونوا هذه المؤلفات ربما كانوا لا يجدون الكتابة بالعامية ونظروا إليها شكلا من الكلام الشفوي ولهجة الحوارية(علما بان الكتابة الدارجة لم تبدأ في اللغة العربية إلا في القرن الحالي وحتى وقتنا الحاضر تدور في أوساط الكتاب العرب مناقشة نشيطة حول حدود استعمالها في الأدب.

وبناءا على هدا يبدو من المحتمل أن الرواة قصوا ((سيرت عنترة)) و((وسيرة الظاهر بيبرص)) و((تغريبة بني هلال)) وغيرها من السير الشعبية باللهجة الدارجة تم جرى تدوينها بالغة ((الأدبية)) الفصحى التي بقيت فيها((لا إراديا)) تراكيب من اللهجة المصرية .

ومن هنا في رأينا يتضح أن ملفات السير الشعبية صغت نهائيا في مصر وهي البد ذات التقاليد القرون العديدة من تطور الأدب القصصي في رواية الحكايات علما بأنها صيغت خلال تلك الحقبة حين انطلقت مندفعة إلى عالم الحرية موجة التيار الأدبي الشعبي وهو الذي كان لحد ذالك الوقت مخفيا وبكبوتا بدرجة كبيرة تحت ثقل مكانة ((أدب العلماء)).

وهكذا يمكن القول بأن السيرة نتاج من الأدب الشعبي بحجم ضخم جدا عادة يبلغ في المعدل بدعة ألوف من الصفحات للنص العربي المطبوع وهو معد بادئ ذي بدء للأداء الشفوي والإلقاء على أسماع الجمهرة الواسعة من المستمعين الشعبيين.ويقوم بناء السيرة الشعبية دوما وفق خطة معينة لمحتوى .فأن القوة المحركة لمحتواها هي الصراع بين قوى الخير ممثلا في المقاتلين المسلمين الأبطال و الشر مجسدا في الشخوص من ذوى العقائد الدينية الأخرى (كالنصارى و عبدة النار والوثنين عباد الأصنام و اليهود) .

والخاصية التوليفية الهامة لهدا النوع الأدبي هي الكمية الكبيرة م القصص المضافة وتكرار المشاهد وسهولة تقسيم النص إلى مقاطع معدة للأداء والى الإلقاء في جلسات منفصلة على هيئة حلقات متسلسلة كل واحد منها لجلسة .ومن السمات المميزة للسيرة الشعبية و الدور الكبير للحوار وغلبة الكلام العادي وثمة خاصية هامة لها هي استعمال النثر المسجوع في كل النتاج أو جله وكدالك توفر وغزارة الإضافات الشعرية وهى على الأغلب تتسم بالطابع التصويري التوضيحي ولكنها أحيانا تحفز وتنشط حركة رواية الحكاية (كما في ((تغربية بني هلال .)) .

وعلى ضوء أمثال هذه الخواص للنوع الأدبي للسير الشعبية يتعين استنباط الاستنتاج القائل بان أي واحد من تعارفه التي أوردناها في بداية مقالتنا هذه(وهي((الرواية الشعبية))و((رواية الفرسان))وما شاكل ذلك)ليس بالصالح تماما.وخير ما يمكن فعله في رأينا بهذا الصدد هو الاحتفاظ لهذا النوع الأدبي بصفة

تعريف ومصطلح علمي بتسميته العربية وهي:السيرة الشعبية.بيد أنه لو حاولنا على أية حال إدخاله ضمن المنظومة المعهودة للأنواع المعروفة في الأدب العالمي فإنه من الأحق و الأصدق التحدث عن سمته ((المرحلية))و الانتقالية من الملحمة المدونة ذات الدلالة البطولية إلى النوع الأدبي الأكثر تأخرا من حيث المراحل وهو القص الروائي.

أن مؤلفات النوع الأدبي للسيرة الشعبية إذ حافظت على الشهرة و الذيوع لحد الوقت الحاضر كان لها تأثير معين على تطور النثر العربي المعاصر وبضمنه الرواية وبالأخص في أواخر القرن التاسع عشر.وربما تأتي من السيرة الشعبية تعليمية نثر الكتاب العرب المتنورين و النزعة التخطيطية في رسم محتوى روايتهم وقصصهم و الوصف التقليدي لسجايا الأبطال و الشخوص وطبائعهم وخلائقهم وشخصياتهم.و الظاهر أن السيرة الشعبية قد ساعدت كذلك على تغلغل الكلام الحواري في النتاجات الأدبية وتقريب أسلوب النثر إلى لغة الحية المفهومة لدى جماهير الشعب الواسعة.

المراجع

1. فاسيلييف.الدولة البيزنطية و العرب.بطرسبورغ..1901
2. غورسكي .دانتي وبعض القضايا لتطور إيطاليا التاريخي في أعمال فيسيلوفسكي.دورة المحاضرات المكرسة لدانتي.موسكو..1973
3. حياة عنترة ومآثره.موسكو..1968
4. سيرة سيف بن ذي يزن.موسكو..1975
5. كريميسكي.تاريخ العرب وتاريخ الأدب العربي.موسكو..1971
6. كوديلين.الصيغ في ((سيرة عنترة))موسكو..1978
7. منرو.الشعر الجاهلي وطابعه الشفوي.مجموعة مقالات للعلماء الأجانب.موسكو..1975
8.فلشتينسكي.سيرة سيف بن ذي يزن.موسكو..1975

9. .فلشتينسكي.ألف ليلة وليلة.الحكايات المختارة.موسكو..1972
10. .فلشتينسكي.حياة عنترة و مآثره.موسكو..1968
11.شيدفار.الأدب الكلاسيكي العربي ونماذجه(القرن السادس–القرن الثاني عشر).موسكو..1974
12. .شيدفار.من الحكاية الرواية(بعض سمات السيرة الشعبية العربية) مجلة ((شعوب آسيا وإفريقيا))1975العدد.2
13.سيرة الملك الظاهر بيبريس.دمشق.
14.تغريبة بني هلال ورحلتهم إلى بلاد الغرب.دمشق.
15. خوريشيد فاروق.أضواء على السيرة الشعبية.القاهرة..1964
16. خوريشيد فاروق ومحمود ذهني.فن كتابة السيرة.القاهرة.1961.
Ganarad M. delhamna epopée arabe des guerres arabobyzantines bizantion 1935X. 17
Gossens R.Autour de digenis Akritas la gested.Omar dans les Mille et une huit bizantion 1932X.18.
Heller B.der Arabiche Antaroman Ein Beitrag zur vergleichende diteraturrges chihte Hanuover.1825.18.
Pantucket S.das Epos urberder wertzuge der bani hilal parague 1976.20
Paret R der ritter roman von umar an-numan fund seine stellenge zur samnulge von tausendundeine nachat tubingen1927.21.
Steinbach Udat al-himma kulturgeschichtliche Untersuchungen zu einem arabichen volksroman wiesbaden 1972.22.
Wangelin Hdas arabische volksbuch von koenig az-zahir baibars stuttgart1936.

دولينينا

عند منابع الرومانسية العربية

أن الاهتمام بالأدب العربي عند تخوم القرنين التاسع عشر و العشرين حين أرست فيه أسس الاتجاهات و الأنواع الأدبية الجديدة تقليدي بالنسبة إلى علم الاستشراق السوفييتي. وهذا الاهتمام ينتمي في أصله إلى رأس الاستعراب السوفييتي و عميده–الأكاديمي الشهير إيغناطي (إغناطيوس)كراتشكوفسكى.و جلي أن الكتاب العرب من الفترة المذكورة و بالأخص أدباء المهجر الذين أعارهم هذا العالم السوفييتي اهتماما خاصا كانوا قريبين إلى نفسه و ليس من الصدفة اعتباره وجود ملامح موازية لنتاجاتهم في أدب بلاده.

وإدراكا لأهمية هذه الفترة بالنسبة إلى تطور اللاحق لأدب البلدان العربية خلال الفترة الحديثة و الأحدث يتوجه تلامذة إيغناطي كراتشكوفسكى مجددا و مجددا نحو هذا الموضوع ساعيين في كل موقف جديد إزاءه

إلى الأخذ بعين الاعتبار للمنجزات و القضايا الآنية للعلم الأدبي العالمي المعاصر .وهكذا سوف تفرد ضمن هذه المقالة لدى النظر في الأدب العربي لفترة أواخر القرن التاسع عشر –أوائل القرن العشرين بصفة مسألة أساسية–تأريخ صياغة الاتجاه الرومانسي فيه و هي القضية التي تبحث خلال الأعوام الأخيرة بشكل مشدد بالتطبيق على الأدبين الغربي و الروسي و التي تمثل أهمية خاصة للأدب العربي نظرا لكون الرومانسية قد لعبت فيه دورا هاما في عملية اقتباس متبادل لتقاليد والأساليب الجديدة عند تكوين الأسلوب الأدبي العربي المعاصر.

و كما يحصل مع الكثير من المصطلحات التي يتكاثر ترديدها في الاستعمال فإن مفهوم ((الرومانسية))متعدد المعاني و الدلالات حتى في استخدامه العلمي.و من المعروف أن اسم الرومانسية كان قد أطلق خلال فترة أواخر القرن الثامن عشر–أوائل القرن التاسع عشر على اتجاه جديد في الأدب الألماني كمقابل معارض للنزعة الكلاسيكية و سرعان ما انتشرت هذه التسمية بإطلاقها على الاتجاهات المماثلة في الآداب الأوربية الأخرى.و صار هذا المصطلح لاحقا تارة يضيق و يحدد بحيث يعني مثلا برنامجا إبداعيا معينا أو خواص متميزة بنحو خاص لأسلوب أدبي معين و تارة أخرى يتسع منتشرا ليشمل مجمل الحياة الروحية للمجتمع الأوربي أواخر القرن الثامن عشر–و العقود الأولى من أعوام القرن التاسع عشر.و قد كان يفقد أحيانا حدوده الزمنية إذ كان يمكن أن يحدد به المنهج الإبداعي المناقض عموما للنزعة الواقية و الذي اكتشف سماته في أدب أي عصر من العصور و أحيانا و صفت بالرومانسية جميع النتاجات عن الحب.وفي بعض الأحيان كانت ((الرومانسية))مرادفة لكلمة ((الخالية))بحيث تعني السعي نحو المثل الأعلى الروحي–الجمالي(الاستطيقى)المتسامي و المرتبط بارتفاع الوعي الذاتي الانفعالي لشخصية الفرد.

ودون الخوض في المناقشات حول قضية أي من هذه التصورات عن الرومانسية هو الأصح و الأدق نذكر رأسنا أننا في هذه الحالة تناولنا مفهوم ((الرومانسية))من وجهة نظر تأريخ الأدب قاصدين به الاتجاه معينا في الأدب العربي مماثلا إلى درجة معينة لاتجاه الرومانسي في الآداب الأوربية مقصورا من حيث الزمن على الفترة ما بين أواخر القرن التاسع عشر و ثلاثة عقود إلى أربعة من أعوام القرن العشرين .

قد يعرض في ذهن القارئ هنا بعض الشك فلقد تحدثنا للتو و اللحظة عن الرومانسية باعتبارها اتجاها ملازما لأواخر القرن الثامن عشر–أوائل القرن التاسع عشر وها نحن الآن ننقله في سهولة و خفة إلى قرن كامل بعد ذلك العهد!و لكننا في هذا لسنا متحولين عن النهج الثابت كما قد يبدو للوهلة الأولى إذ أن المصائر التاريخية لشتى الشعوب تتكون بشكل مغاير عن بعضها البعض أما مستوى تطور هذا الأدب أو ذلك فهو منسجم لا مع التواريخ التقويمية المعينة و إنما مع الظرف الاجتماعية المعينة.و لهذا فإن الرومانسية لم تكن لتنشأ (ولم يكن ذلك بوسعها)في العالم بأسره في نفس الوقت بل و حتى الرومانسية الأوربية لا يجوز رسم حدود راسخة موحدة لها.أن الظروف التي ولدت و تطورت فيها الرومانسية في شتى البلدان و التقاليد الأدبية و الاتصالات و خواص هذه الجمالية (الاستطيقية)القومية أو تلك– هي كلها قد

تركت بصماتها على الرومانسية في كل بقعة و منطقة و بلاد .و بالنتيجة غدت الرومانسية متعددة الأوجه من الناحية القومية إلى درجة أن بعض العلماء يشككون أصلا في أمكان وجود مفهوم موحد للرومانسية و يتحدثون عن((رومانسيات))عديدة في الأدب العالمي.

بيد أن انطلاق كلمة موحدة هي(الرومانسية) على كل هذا التنوع في الأشكال يعني بحد ذاته الاعتراف دون معدي بهذه الظاهرة كوحدة ديالكتيكية للعام و الخاص و بالتالي أمكانية العثور على نظام عام مشترك في كافة نتاجات الأدب و الفن الداخلة في عداد المؤلفات الرومانتيكية و إيجاد الشكل العام الفكري- الجمالي(الاستطيقي) للرومانسية.

و طبقا لتقييم كارل ماركس كانت الرومانسية الأوربية رد الفعل الأول عن الثورة الفرنسية لسنة1789(1).و تبين أحدث الأبحاث الأدبية أن الرومانسية متسمة لا بمعاداة البرجوازية فحسب و إنما معهما بالاتجاه المناهض للإقطاع.و _هكذا فإن المقدمة الأساسية لوجهة النظر الرومانسية نحو العالم كانت الوعي بالتناقض التراجيدي المستعصي على الحل بين المثل الأعلى السامي و الواقع الواطئ و الذي يبدو هذا المثل الأعلى غير قابل للتحقق ضمن أطراه.و من هنا منبع السمة اللصيقة بالرومانسية لوضع التعارض بين شخصية الفرد و المجتمع و تعمق الاهتمام بعالمه الروحي و الانفعالي.و كمقابل للنزعة العقلانية البرجوازية باعتباره الدرب الأساسي لمعرفة الواقع تقدم في الرومانسية إلى المقام الأول بداهة الحدس النفسي و حالة الحساسية الشعورية.

و هذا كله يعين الملامح الأساسية للفن الرومانسي و هي الانفعالية العالية ة النزعة الذاتية في تصوير الأبطال و دواعي تصرفاتهم و السعي نحو الحدية المتطرفة و البالغة و الفروق المستقطبة و نحو وصف المشاعر الوهاجة و الاولاع العظمى و لانتقال من امزجه التشاؤم و القنوط إلى انفجار المشاعر و روح التمرد. و تجتمع هنا أيضا جذور البحوث عن الانسجام العالمي و التي تستدعى الاهتمام المرهق في التوجه نحو العجائب و الغرائب ونحو الماضي التاريخي و التوق إلى عالم الطبيعة و تقبله وفقا لروح مذهب وحدة الوجود و التأليه الكوني. و يولد النزاع بين الفرد و المجتمع التصور عن الفنان باعتباره النمط الأعلى للإنسانية متمتعا بالحرية المطلقة في إبداعه و كحصيلة لهذه الحرية التنوع السلبي للرومانسية و عدم الرسوخ في نظامها الفني.

ولم نضع نصب أعيننا هدفا طرح مواصفة جامعة مانعة للرومانسية و رسم موديلها الشامل. وإنما اقتصر قصدنا على الأخذ بيد القارئ إلى داخل دائرة المسائل التي نزمع تناولها لاحقا ولفت انتباهه إلى التبعية المتبادلة ما بين السمات العامة للفن الرومانسي المعروفة جيدا و صلتها بالمبادئ الفكرية الجمالية للرومانسية. وقد ضربنا صفحا بالطبع عن تناول عدد كبير من القضايا الخلافية المرتبطة بالرومانسية نظرية و ممارسة فهذا خارج الدائرة مهمتنا و لهذا السبب قد يبدو و صفنا للرومانسية مبسطا إلى حدهما. و نحن إذ نتقبل هذا الانتقاد المحتمل من القارئ نود بالطبع التوقف بمزيد من التفضيل عند الشكل العربي من الرومانسية.

وعلى فكرة فقد كتب عن الشعر الرومانسي العربي غير القليل و لهذا سنحاول تركيز الاهتمام

على عملية صياغة الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي النثري الذي حضي من الدرس بنصيب اقل و اضعف من الشعر بكثير. وسوف نتوجه لدى ذلك نحو نتاجات أدبية في مصر و المنطقة السورية – اللبنانية حيث كان الأدب فيهما خلال تلك الفترة الأكثر تطورا وحيث بدأت هذه العملية أبكر وتجلت بمزيد من الوضوح وسنحاول متابعة الكيفية التي ولدت بها جذور الروح الرومانسية بذاتها في بواطن الاتجاهات والأساليب السابقة لها.

تكونت العلاقات الرأسمالية في بلدان الشرق العربي متأخرة. زمنيا بوقت طويل عنها في أوربا. ولم تبدأ العلاقة السلعية –النقدية هنا بشكلها النشيط إلا أواسط القرن التاسع عشر أما عملية انحلال الإقطاع وتكوين الفئات الاجتماعية الخليفة بالمجتمع الرأسمالي والتطور التدريجي للايدولوجيا البرجوازية فقد جرت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين . وكانت خاصية انتقال البلدان العربية إلى الرأسمالية أن هذا الانتقال جرى في ظروف نضال تحرر الوطني سواء ضد النير العثماني أو ضد الاستغلال المتزايد على أيدي الدولة الأوربية.

واصطحب هذا النضال بنمو وعى العرب الذاتي وبدرجة الأولى في مصر والمنطقة السورية – اللبنانية حيث نشهد خلال تلك الحقبة عملية ذات خصوصية من ((النهضة القومية)) شبيهة إلى حد معلوم ب((النهضة القومية)) التي جرت خلال القرن التاسع عشر في بلدان أواسط أوربا وجنوب شرقيها .

وتضافر في الايدولوجيا التنويرية التي تكونت خلال تلك الحقبة الاحتجاج على استبعاد الشرق العربي مع المطالبة بتنوير الجماهير تنويرا واسعا والسعي نحو استرجاع جبروت العرب القديم وعزهم التليد السالف والاهتمام المتحمس بالتراث الكلاسيكي مع استيعاب منجزات التمدن الأوروبي والعلم والأدب في أوربا. وكانت الظروف الخاصة لتكوين النزعة التنويرية العربية وهي مساعي التحرر الوطني والنمو الوعي الذاتي القومي والصلة الحتمية الأكيدة لهذه العلميات مع الحركات الدينية – العوامل التي ساعدت على تبلور سمات الجمالية الرومانسية في الأدب التنويري العربي خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين .

وكانت المواضيع القومية – التاريخية التي سادت في جميع الأنواع الأدبية العربي خلال تلك الحقبة تربة صالحة لهذا وهذه المواضيع منسجمة جدا مع النزعتين الكلاسيكية التنويرية والرومانسية على حد سواء .

بوسعنا أن نلحظ في مؤلفات المتنورين العرب لتلك الحقبة و بالأخص الكتابات الاجتماعية ذات الصلة الوثقى بالفن الخطابي شواهد على ولادة الفهم الرومانسي مثل مقارنة الشرق العربي الذليل الراهن ((بالدولة العربية)) المثلى في الزمان القديم والبحوث عن البطل المحب للحرية المستعدة أن يجود بالروح فداء مصالح الوطن أو تلك الخصائص في الأسلوب مثل الانفعال العالي والسعي نحو المبالغات والتضاد . ولم تشكل هذه العناصر نشازا مناقضا بما أن كلا من النزعة التنويرية والرومانسية المتولدة كانتا خلال تلك الفترة من التأريخ العربي متجاوبتين مع المطالب الاجتماعية نفسها. يجري في الكتابات الاجتماعية الوطنية إرساء أسس الأسلوب الرومانسي العربي . وقد أنجز المتنورون الذين أعلنوا أن وظيفة الأدب الرئيسية هي

تربية وتنوير الراء ما هو بمثابة الانقلاب في التصور بصدد ((الأسلوب الحسن)) هو أن جمال وأناقة المقاطع وهما من تقاليد العرب الأدبية النفسية جدا لم يعودا الغاية المنشودة بحد ذاتها وصار المهم هو القدرة على إخضاع الوسائل اللغوية و الأسلوبية إلى مهمة التعبير الصادق عن أفكار المؤلف وعكسها الحقيقي. ولدى ذلك يسعى المتنورون ذوى الاتجاه الأكثر عقلانية ومنهم مثلا الكاتب الاجتماعي ومؤلف سلسلة الروايات التاريخية جرجي زيدان (1681–4191) إلى أقصى التبسيط للغة مؤلفاتهم خالقين ما يسمى بالأسلوب ((البرقي)).

أما الكتاب الواقعون تحت تأثير الأمزجة الرومانسية (مثل أديب إسحاق ومصطفى كامل ومصطفى لطفي المنفلوطي) فإنهم يستخدمون في النثر بشكل جديد الأساليب القديم للأسلوب الكلاسيكي. وجميع البديعيات والمحسنات ومنها الاستعارة والتجنيس والمطابقة والإفراط والتشبيه والرجوع والقافية التي تؤلف أسس الكلام الإيقاعية وقوافيه مدعوة لا إلى تعمية المعاني (وهو ما عاب النقاد به وعليه الكتاب التقليديين كثيرا ولهم في ذلك كامل الحق) وإنما إلى حد الاستكمال على أيدي الكتاب الرومانسيين العرب خلال العقود الأولى من أعوام القرن العشرين.

وعنصر الحساسية المرهفة الخليق بالعديد من مؤلفات الأدبي والتنوير العربي يمكن كذلك اعتباره من قبل الباحثين كسمة أخرى تشير إلى ولادة الاتجاه الرومانسي. ولكن ينبغي هنا الانتباه والتنبيه إلى ظروف غير قليل الأهمية. ومن المعروف إن الحساسية في الأدب الأوروبي من العوالم الأساسية للنزعة العاطفية أو ما قبل الرومانسية. وأما في الأدب العربي فان الحساسية غلبت على الشعر كله (وسادت في النثر إلى حد كبير أيضا) ابتداء من الزمن القديم. ونحن نرى دوما في العدد العديد من النتاجات ابتداء من المعلقات وانتهاء بحكايات (ألف ليلة وليلة) استرسالات قلبية عافية بالغة الرقة والرهافة والشكاوي من معانة النفس والعذابات النفسية والحسرات وذرف الدموع التي تتقاطر سيولها على الخدود وتكاد تبلل الملابس وتتركها نقيعة من سيل الدموع الحرار وما إلى ذلك من المبالغات المفرطة في الحساسية وتولد لدى بعض الشعراء ((سياق نمطي لا بداء الحساسية)) يبقى ماثلا في بعض الأحيان حتى ي ثنايا إشعار المنافحين عن النزعة الكلاسيكية في العهد الجديد وأنصار التقليد ودعاة الأدب القديم. ورغم ذلك بوسعنا على أية حال أن نتحدث مطبقين ذلك على الأدب العربي عند التخوم ما بين القرنين التاسع عشر والعشرون عن النزعة العاطفية باعتبارها الاتجاه الذي مهد لظهور النزعة الرومانسية . والنزعة العاطفية في أدب الغرب وثيقة الارتباط بالنزعة التنويرية. وقد ظهرت في أعماق بواطنها لان الايدولوجيا التنويرية ساعدت على بث الديمقراطية في الأدب وأعلنت قيمة الإنسان بغض النظر عن انتمائه الطبقي. وقد أدخلت هذه الايدولوجيا إلى الأدب لا فكرة لشخصية الفردية وحدها وإنما أدخلت معها أيضا فهم ارتباطها بالظروف وتبعيتها لها.

وهذه الأفكار منسجمة كذلك كل الانسجام مع النزعة التنويرية العربية وتتجسد هذه الأفكار أيضا في الكتابات الاجتماعية العربية خلال فترة الثلث الأخير من القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين وكذلك في الرواية التنويرية والتاريخية والاجتماعية التي تتناول مواضيع حياة الأسرة والحياة العامة أي في نتاجات

الأنواع الأدبية الأساسية من النثر التنويري العربي بيد أن مؤلفات الأنواع الأدبية المومى إليها حتى وان انطوت على سمات ما قبل الرومانسية تبقى تواقة أكثر من ذلك إلى الروح التنويرية الكلاسيكية وذلك لكونها تقوم على أساس الموقف إزاء تقييم الواقع الراهن ولقد كان أساس تجسدها الفني هو غلبة العقل على الشعور. ولكننا نصادف ضمن اطر ذلك الأدب التنويري نفسه أيضا حساسية من شكل آخر متولدة عن الايدولوجيا التنويرية الجديدة. و أسطع ما يتجلى ذلك في إبداع الكاتب المصري الشهير مصطفى لطفي المنفلوطي (1800–1924) وهو أحد أشهر الأدباء العرب خلال العقدين الأولين من أعوام قرننا .وإذا كانت مؤلفات كتاب اجتماعيين مثل أديب إسحاق ومصطفى كامل إنما تعكس الحركة نحو الرومانسية من النزعة التنويرية ذات الروح الكلاسيكية فأن إبداع المنفلوطي يجري في مجرى النزعة العاطفية ممهدا بمذهبه من المشاعر التربة للرومانسية العربية.

ويتضمن إبداع المنفلوطي انعكاسا فريد الطراز عن مزيج مركب من التقاليد الأدبية الشرقية والمغربية .وهو من مواليد مصر العليا أي الإقليم المسمى بالوجه القبلي أي الصعيد (قرية منفلوط) .وقد تلقى التحصيل التعليمي الديني التقليدي في الأزهر واعتنق أفكار الشيخ محمد عبده الإصلاحية وكتب في جريدة الإصلاحيين ((المؤيد)) كنصير لبعث المثل العليا العربية – الإسلامية العريقة وخصم معارض للتأثير العربي ورغم ذلك فقد كان هو نفسه عرضة لهذا التأثير.

يؤيد المنفلوطي في مقالاته وأبحاثه دوما أفكار المتنورين من الفرنسيين غالبا بنزعتهم المتأثرة باتجاه جان جاك روسو وقد تغني معجبا بحرية عالم الحيوان و الأحياء وحرية الإنسان ((الطبيعي)) عند فجر التمدن ويقارن على سبيل المعارضة هذه الحرية بالعبودية السائدة في المجتمع البشري المعاصر له حيث ((صنع الإنسان القوي للإنسان الضعيف سلاسل وأغلالا وسماها تارة ناموسا وأخرى قانونا)) (2). والمهم هوانه قهر روح ضحيته حتى ((أصبح ذلك الإنسان لا يحزن لفقد تلك الحرية ولا يذرف دمعة واحدة عليها)) (2). والحرية في نظر المنفلوطي هي السعادة والشمس والحياة وهي الطبيعة نفسها والحق الطبيعي للإنسان. وهو يمقت كل نير وظلم – جور السلطة والثروة والدين. وهو وثق وعلى يقين على أي احد لا يحق له أن ينتزع من الإنسان حقوقه الطبيعية التي تلقاه هبة من الله والطبيعة وان يحكم عليه ويدينه ويسلبه الحيات ولا ينبغي أن يملك أي احد أي امتيازات على الآخرين لا الملك ولا الارستقراطي ولا رجل الين وان الإنسان له قيمته بحد ذاته دون تبعية إلى وضعه في المجتمع ودرجة رقيه على سلمه كشخصية فردية أخلاقية .

ويرتبط لدى المنفلوطي بالتصور عن الأخلاقية أيضا مذهب الحساسية. وهو يعتبر أن متعة الإنسان الوحيدة في إبداء الرحمة والسعي إلى فعل الإحسان.

وهو يقول انك إذا تفعل الخير للفقراء والمساكين والبؤساء، لا تكن ممن هم كالأسد إذا ينهش فريسته أو كالذئاب والضباع الجائعة العاوية. وإذا تبدى المواساة للأرملة ورأفة بالمرأة الساقطة. كن رءوفا رحيما بزوجتك وبنيك و أشفق على الجاهل والبليد ورحم الحيوانات والطيور.

((ليتك تبكي كلما وقع نظرك على محزون أو مفؤود فتبتسم سرورا ببكائك واغتباطا بدموعك بان الدموع التي تتحدر على خديك في مثل هذا الموقف إنما هي سطور من النور... تسجل لك في تلك الصحيفة البيضاء لخديك: انك إنسان .

إن السماء تبكي بدموع الغمام ويخفق قلبها بلمعان البرق وتصرخ بهدير الرعد تئن بحفيف الريح وتضج بأمواج البحر وما بكاء السماء وانين الأرض إلا رحمة بالإنسان. ونحن أبناء الطبيعة فلنجارها في بكائها وأنينها)) .(2)

في هذه العبارة المفتاح إلى ذلك الأمر الرئيسي الذي يميز إبداع المنفلوطي وهوان الحساسية التقليدية طافحة في نفسه بالشعور الصادق والمغزى الإنساني لكونها تحولت إلى مشاركة وجدانية وقدرة على ((الارتباط)) بعذابات المحرومين .وهذا بالذات هو مغزى الحساسية الرئيسي في النزعة العاطفية إذ أن الإنسان وفق لنظرية المتنورين اجتماعي من حيث طبيعة كيانه وأصحاب هذه النزعة يعتبرون المشاركة الوجدانية أساس التضامن البشري.

وينظر المنفلوطي إلى جميع الظواهر الحياتية التي يتناولها من وجه النظر هذه للنزعة العاطفية سواء أكانت مصائر إبطاله المخترعين أو حالات من حياته الخاصة أو الأحداث السياسية. وعلى هذا النحو أيضا يتصور مهام إبداعه. وله دلالته من هذه الناحية عنوان مجموعة أقاصيصه (العبرات) وكذلك ما جاء في مقدمتها بقلمه:

(الأشقياء في الدنيا كثير وليس في استطاعة بائس مثلي أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم فلا أقل مكن أن أكسب بين أيديهم هذه العبرات علهم يجدون في بكائي عليهم تعزية وسلوى) (3) ومن السهل الميسور العثور في كتابات المنفلوطي سواء المترجمة منها أو المؤلفة الملامح والسمات الملازمة لأدب الأوربيين أصحاب النزعة العاطفية. وهكذا كثيرا ما يدور الحديث في أقاصيصه بلسان القاص (الحساس) صاحب المشاعر الفياضة الذي يبكي على مصائر الأبطال المتعرضين بالذل والحزن والقه والمتعطشين توقا إلى مشاطرته آلامهم و لواعج نفوسهم والإدلاء إليه بما يعتمل داخل أرواحهم المفعمة بالانفعال. إن المثل العليا لأبطال المنفلوطي ذو النزعة العاطفية على طرفي نقيض من أخلاقيات المجتمع الصارمة البعيدة عن الحنان. وهذا النزاع يسوقهم حتفهم فهمك إما يغدون للقوي المعادية الواقعية وإما يلقون الموت ويشربون كأس المنية بسبب الحب الذي دمرهم التفاوت الاجتماعي. ويستعين لذا القارئ محاولا باجتهاد حمله على التأمل في التفكير لدى مطالعة الكتاب واستنباط العبرة المجدية مما يقرأ.

يقول في مقدمة كتابة الذي يضم مجموعة مقالاته وبحوثه في ثلاثة مجلدات تحت عنوان (النظرات) مالي((أني كنت أكتب للناس لا لأعجبهم بل لأنفعهم ولا لأسمع منهم أنت أحسنت بل لأجد في نفوسهم أثرا مما كتبت) (2).

وهو يريد بمؤلفاته التأثير أكثر من عقل القارئ على عواطفه الانفعالية وإثارة مشاعره ومشاركته الوجدانية حيال أبطال أقاصيصه أو جعله يتصادى ويتجاوب مع خوالج المؤلف نفسه المنعكسة في مقالاته وأبحاثه.

والمنفلوطي من أوائل الكتاب العرب الذين ظهر في إبداعهم وصف المناظر الطبيعية ممزوجا بالتجميل العاطفي الشاعري وهذا هو السمة الملازمة لمل من النزعة العاطفية والرومانسية. وهذا أيضا ليس لوحات الطبيعة المصورة بتفاصيلها وإنما هو على الأصح والأدق الخط الموازي العاطفي والانفعالي المنسجم مع المزاج الشاعري لدى البطل ((أيها القمر! المنير أنك أنرت الأرض وهادها ونجادها وسهلها و وعرها وعامرها وغامرها فهل لك أن تشرق في نفسي فتنير ظلمها وتبدد ما أظلمها من سحب الهموم والأحزان أيها القمر المنيران بيني وبينك شبها واتصالا ،أنت وحيد في سمائك وأنا وحيد في أرض ،كلانا يقطع شوطه صامتا هادئا منكسرا حزينا كلانا يبرز للآخر في ظلمة والليل ويسايره ويناجيه...)) (2) وليس المنفلوطي هو الوحيد من حملة النزعة العاطفية في الأدب العربي. وينبغي أن تنسب إلى نفس النزعة كذلك الأقاصيص المبكرة لجبران خليل جبران المجموعة في ((عرائس المروج)). وهكذا مثلا فان الأقصوصة التي تستهل هده المجموعة وعنوانه ((مرتا الألبانية)) تتلاءم تمما مع موعظة المنفلوطي فهي عن الجمال الروحي للفتاة الفقيرة مرتا مثال ((الإنسان الطبيعي)) ذي الاتصال الوثيق مع الطبيعة كنقيض للكذب والفساد في شخص ثري من أبناء المدينة يغويها بالإغراء ويجني عليها ويقضي على حياتها وشرفها ولكنه إذ يتعدى على عفافها ويهين جسدها ليس باستطاعته قتل نقاوة روحها وطهر نفسها ، والقاص العاطفي الذي يتواجد في الأقصوصة جبران كأنه ينفد وصية المنفلوطي فهو يشاطر بعمق وصدق مشاعر المرأة الساقطة ويبرر حالتها لها وللمجتمع معا مؤكدا المغزى الأخلاقي للنزاع ما بين الخير والشر.

((أنت مظلومة يا مرتا وظالمك هو ابن القصور دو المال الكثير والنفس الصغيرة أنت مظلومة ومحتقرة وخير للإنسان أن يكون مظلوما من أن يكون ظالما ... أي مرتا أنت زهرة مسحوقة تحت أقدام الحيوان المختبئ في الهياكل البشرية. قد داستك تلك النعال بقساوة لكنها لم تخف عطرك المتصاعد مع نواح الأرامل وصراخ اليتامى وتنهيدات الفقراء نحو السماء مصدر العدل والرحمة .تعزي يامرتا بكنك زهرة مسحوقة وليت قدما ساحقة)) (4)

وتلمح سمات مماثلة في الرواية الشهيرة ((زينب)) التي نشرها محمد حسين هيكل عام 1914 والتي تتضمن نفس الإعجاب بالإنسان ((الطبيعي)) وهو فلاح كادح لم تمسه عيوب التمدن البرجوازي ولم تلوث نفسه أدران ((الحضارة)) فهذه الشخصية تتحلى بالطهر والنقاء والصدق والمضاء في العزم والصبر والتحمل من الصفات الموروثة عن أجداده بنت الأهرام .وهذه الصفات بالذات على حد تعبير هيكل ((تجود على هانه الطائفة التعيسة بشيء من السعادة في الحياة وتجعلها أمام تلك اللانهاية في الفقر تحتمل مضض الأيام وعلى وجهها الناشف ابتسامة القانع))(5). إن كلمات مثل الإنسان الطبيعي والحرية والعدالة والسعادة تندمج عند هيكل مع كلمة الطبيعة. ويقول المؤلف على لسان احد أبطال قصته ((انم خلق الوجود ليسعد بعضه بعضا)) (5).ومن جديد يظهر التصور المعهود للنزعة العاطفية عن ضرورة التضامن بين البشر وهذا التضامن قائم علي أساس المشاعر. ويقول أيضا ((إن حياة لا يخالطها الحب من أولها إلي آخرها حياة ضعيفة)). (5)

وهذه المشاعر المرهفة لدى أبطال القصة واللوحات الرائعة للطبيعة المصرية وهي كلها موصوفة هذه المرة بالتفصيل بما يتلاءم مع تلك المشاعر المرهفة والعواطف النبيلة تذكرنا مرة أخرى وتعيد إلى أذهاننا النظام الفني لأصحاب النزعة العاطفية ومن جديد كما هو الشأن لدى المنفلوطي وجبران يحتل مركز الحدث ذلك النزاع بين المثل الأعلى الأخلاقي ولأخلاقيات المجتمع الصارمة التي لا رأفة فيها وبالتالي مصرع البطلة الحساسة التي هدمت سعادتها بقساوة الظلم الاجتماعي والتفاوت في المجتمع . من المهم التأكيد على إن المنفلوطي وهيكل وجبران في أبكر نتاجاتهم انم كانوا من ذوي النزعة العاطفية بالذات وليسوا رومانسيين ولم يتصفوا بالسعي إلى الانقطاع عن العالم الواقعي والتخلص منه وكان أكثر من احتجاجهم على الظلم والإجحاف ميلهم إلى التعاطف مع ضحاياهم ومشاركتهم الوجدانية أيامهم والأمر الرئيسي إذا استخدمنا التفريق بين النزعة العاطفية والرومانسية وفق اقتراح الباحث المجري (الهنغاري) المعاصر ساودر هو كون نتاجاتهم تعرب عن(توق إلى الانسجام والسعي إلى الاندماج في وحدة اكبر أو اصغر) الخليق بالرومانسية (6).

ولكن سبق القول بأنه قد أرسيت خلال تلك عوام بالذات في الأدب العربي أسس الرومانسية . وفي هذه العملية كذلك لعب دورا غير صغير التقرب مع العالم العربي. وقد أتاح هذا التقرب للمتنورين العرب إمكانية مشاهدتهم رأى العين ما وصل إليه المجتمع البورجوازي عقب مرور مائة عام على الثورة الفرنسية العظمى وكأنهم رأوا عيانا مستقبل بلدانهم عن طريق التطلع في مرآة آلة الزمن .وهذا بلا ريب ينبغي أن يكون قد لعب دورا ما هو بمثابة الورقة الكاشفة في عملية تكوين الرومانسية العربية منذ تلك الحقبة المصطلح على اعتبارها تنويرية.

وبالفعل أثناء تلك الفترة إلى جانب الأيمن الساذج بان بلدان الغرب تسود فيه الديمقراطية ويحترم الرأي العام وتراعى بقدسية الأركان الأخلاقية السامية كما كتب حرجي زيدان (7و8) ليس من النادر أن نصادف لدى كتاب تعرفوا على الغرب عن كثب الإدانة الساخطة للنظم الرأسمالية كما لدى فرح أنطوان (1874-1922) في ((خطبة لدى شلالات نياغرا)) وهذا الكاتب المعاصر اصغر سنا لجرجي زيدان عاش عامين في الولايات المتحدة الأمريكية وقد كتب يقول ((فرو كفلر يملك من المال ألف مليون بينما ملايين من البسر يستعطون الخبز ولا يجدون . وهو يستخدمهم بأجور تافهة لزيادة ثروته الملطخة بدمائهم وعرقهم وهم يسكتون ويعملون لأنهم مضطرون)) ومما له دلالته أن فصح وتعرية الواقع الراهن البرجوازي من قبل فرح أنطوان جرى انطلاقا من المواقف الرومانسية عن طريق معارضة النقيض بين الوضيع والرفيع وبين المنحط السافل والسامي الكامل يقول ((إن الشراهة والجهالة والكبرياء قد اتحدت عليهم وطوقت نفوسهم بأسلاك من فولاذ لتربطها بتراب الأرض منعا لها من الارتقاء إلى الأفاق العليا التي تعيش فيها النفوس العليا)).(9)

وتتراكم لدى فرح أنطوان فوق العقائد التنويرية المستمدة من الموسوعيين الفرنسيين وجان جاك روسو الأفكار المقتبسة من رينان وتولستوي ونيتشه وماركس ويتولد من تناقض المعتقدات والآراء تناقض في التفكير الفني . ولقد كتب في الفترة نفسها تقريبا واحدة تلوى الأخرى روايته التفسيرية ((الدين والعلم والمال

أو ثلاث مدن)) وهي اصطفائية من حيث محتواها الفكري وتنويرية من حيث الجمالية (الاستطيق) سنة 1903 وروايته التوجيهية الإرشادية السياحية ((الوحش الوحش والوحش)) سنة 1904 وأخيرا روايته التاريخية ((اوشليم الجديدة)) سنة 1904 التي قد انطوت على بعض خواص النتاج الرومانسي وهي تمثل التنافر الروحي وعدم التلاؤم النفسي عند أبطالها الرئيسين وإحساسهم بالتناقضات بين المثال والواقعي والأحاسيس المنطلقة العاصفة المتحمسة والمندفعة الملازمة لبطلة الرواية وبعض الحالات الخليقة بالمضامين الرومانسية ووصف المناظر الطبيعية المنسجمة مع أمزجة أبطال الرواية.

وتبدو السمات الرومانتيكية بمزيد من الثبات والتمام في أدب المهجر بالولايات المتحدة . وقد غدا من زعماء الاتجاه الرومانسي هنا أمين الريحاني (1876–1940) وجبران خليل جبران (1883– 1931) . وقد وصلا كلاهما إلى أمريكا وهما لا يزالان في مرحلة الطفولة وتكونت لدهما الآراء العقائدية والذواق الأدبية تحت تأثير ثلاث ثقافات هي الأمريكية والأوربية والعربية. وتصلح عبارة أمين الريحاني ((لبنان – باريس– نيويورك ، في الأولى روحي ، وفي الثانية قلبي ، وفي الثالثة الآن جسدي) (10) للترديد على السنة العديد من ذوي الأصل السوري القاطنين في أمريكا . ولم يكن يسيرا عليهم في نيويورك العثور على مل للروح إذ لم تتقبل نفوسهم العالم البرجوازي حيث تسود المقاصد المادية وتعتريهم خشية الدوس عليهم وكنسهم في حومة التسابق المسعور على خيرات الحيات ونعيمها وغمرة التناحر ((من التكالب في سبيل الحيات الدنيا)) (11).

((ولا تظن انك رائع في هذه البلاد بظل الحرية والاستقلال وانك عائش تحت سماء العدل والمساواة . لا فهذه كلها اليوم اسم بلى مسمى)). هكذا هتف الريحاني ساخطا في فضحه وتعريته للغرب الرأسمالي (10) . أما جبران فقال إن القلب البشري ((قد حبس في ظلمة سنن الجامعة)) (اى المجتمع) وقيد ((بسلاسل الأوهام)) وأهمل ((في زويا غي المدنية)) كأنه طير يعاني سكرات الموت جراء الجوع والعطش داخل القفص المهمل في مرج مزدهر عند شاطئ جدول الماء)).(4)

وهم لا يجدون أيضا هدوء النفس وراحتها وسكينتها في أوطانهم لشعورهم الحاد خصوصا في تخلفها فالشرقيون يعيشون في مسارح الماضي ويميلون :وتأخرها قياسا إلى الغرب . وعن هذا كتب جبران يقول إلى الأمور السلبية المسلية المفكهة ويكرهون المبادئ والتعاليم الايجابية المجردة التي تلسعهم وتنبههم من رقادهم العميق المغمور بالأحلام الهادئة)).

ويكتب الريحاني الذي زار لبنان مرارا عديدة عن التناقضات التي تمزق أوصال وطنه الحبيب العزيز إلى أشلاء ومن ذلا قوله ((بيروت أم البلاد السورية وأمة البلاد السورية . أميرة المدن الأسيوية . وأجيرة المدن الأسيوية . بيروت حسنة من حسنات التمدن وآفة من آفاتها . بيروت لؤلؤة شرقية في صيغة من النحاس غربية))ز (10) كيف يمكن إنهاض الشرق ؟ وهل بالإمكان انتشال لؤلؤته من الوحل الذي وقعت فيه وفيه ضياعها ونهايتها ؟ أنه لا يعرف الجواب عن هذين السؤالين وليس من المهتدين إلى حل ناجع للخروج من أمثال هذه المشاكل العويصة العضال .

وسعيا إلى الخلاص والانفلات من هذا العالم المخيف الذي يحبس الروح ويسجنها في قفصه الضيق يقابله هؤلاء السوريون المهاجرون إلى أمريكا بعالم روحهم الحية والغنية بالأفكار والانفعالات وعالم الطبيعة الذي يرون فيه لنفوسهم الملجأ الواقي من خيبة الأمل والإخفاقات الروحية والمصائب والويلات ، والفرار هروبا إلى الطبيعة كمحاولة تجسيد واقعي فعلي للعالم الروحي المثالي إنما هو عموما سمة بالغة الأهمية للفن الرومانسي وهذا هو واحد من أثرى مصادر نظامه المجازي ، وقد رسم جبران والريحاني كممثلين لهذا الاتجاه لوحات ساطعة وطافحة بالحياة ليست معهودة في النثر العربي أثناء تلك الحقبة الزمنية للطبيعة التي يسود فيها تارة الانسجام الحاد وتارة أخرى تسودها العواطف والزوابع والزعازع والهزاهز والمتناقضات الحدية التي تعكس حالة الشاعر النفسية . و يتنامى الميل إلى الانحناء أمام الطبيعة والركوع حيالها وتاليه عالمها في عبادة ونكاد تسمع منهم حينا ما هو بمثابة صلاة وثنية خاشعة وحارة ملتهبة كالشعلة موجهة بابتهال إلى ((رية الوادي)) وحينا آخر ما يشبه ((نشيد الأناشيد)) و((مزامير داود)) ومرة أخرى شبه موعظة صوفية.

وبنفس الوقت لا يتخلى هذان المتمردان وأمثالهما من أدباء المهجر على نمط الحياة الرأسمالي عن المثل العليا التنويرية إذ أن خيبة أملهم لم تكن من هذه المثل وإنما من الواقع الراهن غير التجاوب مها وهم متمردون احتجاجا لا على النظم البرجوازية وأخلاقية الغرب فحسب وإنما أيضا ضد تخلف الشرق الإقطاعي الذي يخز العين ويكاد يفقأها.

وينجم ما هو أشبه بالمفارقة وهو أن الايدولوجيا التنويرية لم تستنفد بعد ولم تستهلك نفسها ولكن قد حل اليأس والقنوط وخيبة الأمل من الواقع الراهن البرجوازي . وقد لاحظنا هذه الخاصية في إبداع أنطوان فرح وهي تنطبق بشكل كامل على أمين الريحاني الذي يعتبر الباحثون بحق آراءه تنويرية رغم وضوح العناصر الرومانسية فيها دون ريب .

والريحاني الذي هو خصيم للديانة الكنسية الرسمية و ماقت لروح النزعة التجارية المسيطرة في المجتمع البرجوازي يتغنى بالمثل العليا للحرية والمساواة والأخوة بين جميع البشر ويحلم بوحدة الإنسان مع الطبيعة الآلهة ز بيد انه لا يقف لدى ذلك خصما لمنجزات التمدن فهو يعتقد بأنه لا تقدم بدون تمدن ولكن هذا التمدن لا ينبغي أن يقمع ويكبت علم الإنسان الروحي ز وهو إذ يرسم في خياله مجتمع المستقبل يتصور دولة ((الديمقراطية الاشتراكية)) المتطورة اقتصاديا مع الحفاظ فيها على الملكية الخاصة ضمن الحدود المعتدلة المقبولة وبدون إمكانية استغلال الإنسان للإنسان وهي ((الدولة ذات الأخلاقية السامية دولة الحق والقانون والشرعية والأخوة والسلام)) (10).

ويرى أمين الريحاني سبل تغيير العالم قبل كل شيء في الاستكمال الذاتي وتعليم الشعب وتثقيفه ، أي ((التربية الحقة والتهذيب الصحيح)). (10) غير أن شعاره المفضل هو ((في إصلاح الفرض إصلاح الأمة وفي تهذيب الشعب إصلاح الرؤساء والحكام)) بدا حتى له نفسه ليس بالكافي ولا الشافي. فلقد صارت تقلق باله وتثير بلبابه فكرة التمرد على الاضطهاد والتفكير في الثورة الاجتماعية. وهو يصورها ذات

قوة عاصفة هوجاء كاسحة لا تبقي ولا تذر تأتي على الظلم فتجعله شذر مذر وتقذف به إلى سقر فهي بمثابة القيامة ويوم الدين على جميع الجبابرة والمستبدين والظالمين .

وسواء في أمريكا أو أثناء سفراته العديدة إلى الوطن وجولاته في ربوع البلدان العربية يتصرف الريحاني ككاتب اجتماعي وشخصية اجتماعية وخطيب سياسي . وهو يتوجه نحو الناس كمنور أكثر من ابتعاده عنهم كرومانسي . وهذا ما يقربه إلى المؤلفين الإستشراقيين الأمريكيين الذين اثروا على إبداعه وفهمه الحيات بدون ريب . فكان الريحاني يعتبر أمير سون من أعظم الفلاسفة الأمريكيين .

وكان من سمات الاستشرافيين السعي نحو تربية الناس الأخلاقية والتوق إلى الطبيعة كتجسيد لقوة وطبيعية الحياة وتركيز المغزى الروحي للإنسان وتحيد الشاعر والنبي في شخص واحد . وقد انسجم هذا كله مع المهام المرتبطة بالنزعة التنويرية للرومانسية العربية المبكرة بحيث كان جليا انه لم يكن ممكنا أن تبقى على جانب خارج دائرة اهتمامات الريحاني . وحتى الأنواع الأدبية المفضلة لديه مثل الموعظة الاجتماعية والمقالة التوجيهية كما هو الشأن لدى الاستشرافيين كانت عنده مثلما هي عندهم . ((أصول فن المحاورة)) أي بمثابة سبيكة تتصهر فيها الأحاسيس الشاعرية والنبرة الأخلاقية والحاجة إلى إعادة التكرار واستعمال المجازات البلاغية والاستعارات وتوجيه النداءات الهتافية الداعية إلى مطالب عالية ومحاكاة روح الكتاب المقدس (وهو عند الريحاني يتمثل في القرآن) .

وروايته ((خارج الحريم)) المشبعة تماما بروح الرومانسية والخالية من روح الوعظ تتسم بطلتها جيهان الطبع الرومانسي الحق ، فهي إنسانة قوية الشخصية والاعتزاز بالذات ، ومفعمة وروح التمرد على التقاليد البالية وطامحة إلى الأهداف العالية والغايات السامية تعصف في نفسها باندفاع عار هبات الحماس كالزوابع وهي تصلي للحرية آلهة الآلهة وربة الأرباب وبنفس الوقت تمزق نفس جيهان التناقضات المؤلمة التي كانت غريبة بالنسبة لأبطال الروايات التنويرية . هي تحس بغربة الروح ووحشة الوحدة والعزلة على حد سواء في علم الشرق والغرب ويعسر عليها إيجاد اللغة المشتركة حتى مع أبيها الذي تحبه حبا جما وهو باشا من البشوات القدامى ويغدو بمثابة العدو لها من كان حبيبها وهو جنرال ألماني.

ولكن ليست مشاكل المرأة مضمون الرواية الأساسي و وتتضافر في مصير بطلة هذه الرواية في عقدة وثقي النزاعات بين التمسك بالتقاليد والنظرة التقدمية وبين الشرق والغرب بين الإنسانية ونزعة الحرية المطلقة نادى بها نتشه، ولا يطرح مؤلفها على القارئ حلا وحيد الدلالة لهذه النزاعات وهو نفسه لا يرى ولا يعرف الحل المطلوب ولهذا يكون مصرع أبطالها المأساوي هو الحصيلة الطبيعية للصراع ، والأمر الجلي الوحيد هو انه يذود مدافعا عن البداية الإنسانية المتجسدة في جيهان ويقف معارضا ضد القسوة النتشوية المتمثلة في نفس الجنرال فون ولنشتا ين فان جين هي التي يكون بيدها زمام الحكم عليه وليس الحكم عليها بيده ، وقد استطاع أمين الريحاني التوصل إلى معرفة كنه فلسفة نيتشه الإنساني ووقف ضده بصراحة سافرة وعلى طول الخط.

ومن دلائل الشعور بروح العصر اختياره لموضع ووقت وقوع أحداث الرواية فعلى غير المعهود بالنسبة للرومانسية من التعميم وعدم تحديد عقد الصراع والنزاع فإن أحداث هذه القصة قد ربطها الريحاني ربطا

وثيقا بالعصر محددا بدقة مكانها (مدينة استانبول) وزمانها (بداية الحرب العالمية الأولى) أي أنها تصف أحداثا حديثة العهد تماما له أما النزاعات فهي آنية جدا بالنسبة للشرق آنذاك وهي معروضة لا من الجانب الأخلاقي وحده وإنما أيضا من الجانب السياسي. وهنا يمكن التحدث عن تغلغل بعض العناصر الواقعية على النسيج الرومانسي العام لهذه الرواية. ومن الجلي أن ابتغاء وجه الحق هو الذي دفع إلى جعل بطلة هذه الرواية العربية القائمة على أساس موضوع عصري حيوي لا فتاة عربية بل تركية فإن المسلمات التركيات من فئات المجتمع العليا كن آنذاك أقرب إلى الثقافة والتربية الأوربية وأكثر ارتباطا واتصالا بروح أوربا وكن يتمتعن بنصيب من الحرية أكبر ولم يكن بوسع فتاة عربية مسلمة حتى ولو كانت أكثر قريناتها تثقيفا وأكثرهن تحررا أن تكون في ذلك الوقت بمكان جيهان.

وليس ظهور عناصر واقعية في قصة الريحاني هذه تشهد وتدل على مرونة الرومانسية عنده وحدها العلوي من باب الصدفة العارضة. وهذا ما يبرهن عليه إبداعه اللاحق الذي تنطفئ فيه تدريجيا النوازع الرومانسية ويأخذ يحتل فيه يحتل فيه محلا متزايد الكبر والأهمية النثر التسجيلي أي الوثائقي الوصفي. ومن الطريف أن الريحاني أجرى في الطبعة الثالثة من روايته المذكورة (سنة 1933) عددا من التعديلات التي تغير لون الرواية الرومانسي الانفعالي والتعديل الرئيسي منها هو أنه بدل نهايتها الميلودرامية. فقد جعل جيهان تنجح في انتقامها ولا تلقى حتفها، فهي تعيش بعيدا عن استانبول وتحت اسم مستعار تواصل النضال وتتعاون بالعمل مع الجرائد التقدمية وتتولى تربية نجلها الأشقر وفقا لروح المثل العليا للحرية والنزعة الإنسانية.

ويكفي هذا الحديث الطويل نسبيا عن أمين الريحاني فلننتقل إلى ذكر جبران خليل جبران وهو من حيث طبيعته وسجيته أقرب إلى كونه شاعرا ورساما منه إلى المفكر والواعظ والمرشد فالدواعي والمقاصد التنويرية لصيقة به وخليقة بأدبه على درجة أقل. وكما ذكرنا آنفا فإن أقاصيصه الأولى مكتوبة وفق مفتاح النزعة العاطفية وهي ملئ بالحزن على نصيب المذلين والمهانين وأشعاره المبكرة على طريقة الشعر المنثور والمنشورة في مجموعة (دمعة وابتسامة) مفعمة بالبحوث عن الانسجام العالمي الذي يجب أن يكون مصدره الجمال والمحبة في إطار من الطبيعة البديعة. ولكن في مجموعته القصصية الثانية (الأرواح المتمردة) وقصته المعنونة (الأجنحة المتكسرة) تتردد نبرة الاحتجاج على الرياء الديني وسلطة رجال الدين وعلى الوضع المزري لنساء الشرق السلبيات حق تقرير مصيرهن ذاتيا وبحرية. وأبطال جبران لا يتعذبون فقط بل إنهم يثورون على الإجحاف والتقاليد العوجاء ويسعون إلى نيل السعادة أو الهلاك في النضال. ويتنامى التمرد تدريجيا وتتلاشى نبرات العاطفية الساذجة فتعقب (دمعوة وابتسامة) مجموعة (العواطف). ويتسع الاحتجاج طولا وعرضا وينتقل جبران من تعرية عيوب وعلل اجتماعية بعينها على حدة إلى فضح العبودية السائدة في العالم بكل مكان وزمان من بابل القديمة إلى نيويورك المعاصرة. وهو ينقم حنقا على الفلسفة الخانعة لدى برجوازي العصر ويبدو العالم المحيط به كله (غابة الأهوال) المسكونة بالوحوش المفترسة المقيتة التي تحكمها (مخاليق عجيبة لهم مناقير النسور وبراثن الضباع وألسنة العقارب ونقيق الضفادع)

فهو إذن شاعر حمل إلى الناس الثمار الذهبية التي تجود بها عليهم روحه السخية فلا يفهمونه ويتركونه مهملا وحيدا فريسة الإنفراد والعزلة.(4).

ويكتسب التمرد عنده النبرة من فلسفة نيتشه: فالشاعر عنده إنسان فوق الإنسان أدرك سر الوجود والعدم والبقاء والفناء وهو يقف عن طرفي النقيض مقابل الجموع العمياء من الصم البكم وهو يحتقرها ويزدريها ويسخر منها عظيما في وحدته المنفردة. و(أبناء الحرية) في تصور جبران هم المسيح يسوع بن الإنسان الذي (مات مصلوبا) ونيتشه (الذي مات مجنونا) أما الثالث فهو لم يولد بعد.(4). وهو يعتبر نفسه إن لم يكن هذا الابن الثالث للحرية فهو على أقل تقدير المتنبئ به وقد أطلق تسميته على إحدى مجاميعه عنوان (السابق) The Forerunner (سنة 1920). وجبران الذي يعد نفسه ملزما بإبلاغ لا العرب وحدهم بل العالم بأسره بظهور (ابن الحرية) في المستقبل ينتقل إلى الكتابة باللغة الانجليزية وينشر فيها بضع مجاميع من الشعر المنثور والعبارات المأثورة جالبا إلى نفسه انتباه المجتمع الأمريكي.

وموقفه متناقض إزاء الوطن البعيد فهو تارة يؤكد مقته لأبناء بلده المتحجرين في تقاليدهم والمعتادين على حرمانهم من الحرية فهم يشبهون (مستنقعات خبيثة تدب الحشرات في أعماقها وتتلوى الأفاعي على جنباتها) (4) وتارة أخرى يحزن بعمق على هذا النصيب الكئيب والحظ التعيس. ومقطوعته من الشعر المنثور تحت عنوان (مات أهلي) المفعمة بالشعور الصادق نظمت خلال الأعوام العصيبة على لبنان إبان الحرب العالمية الأولى حين كانت الولايات العربية التابعة إلى الإمبراطورية العثمانية عرضة للنهب وفريسة للجوع. ولا أثر فيها للزراية بشعب بلده بل يتجلى فيها التفكير في المسئولية حياله وخجل وحزن الشاعر الذي كان في لحظة عصيبة على الوطن بعيدا عنه وليس بوسعه مساعدته بشيء.وأشهر مِلفات جبران باللغة الانجليزية كتابه (النبي) سنة 1923 وهو ثمرة تأملاته وأبحاثه طيلة عمره. وجبران فيه يجمع في نفسه الشاعر والواعظ في آن معا. وبطله هو النبي المصطفى (أي المختار) يخرج إلى الناس ويطلع عليهم داعيا إياهم إلى دين جديد قائم على عبادة الطبيعة ومناقض لقوانين المجتمع المعروفة وأعرافه وتقاليده المألوفة وهو يقرب الناس إلى كنز أسرار الوجود والحياة. وتشمل مواعظه وإرشاداته وتعاليمه ووصياه كافة جوانب الحياة البشرية المادية والروحية وجميع الضوابط والمعايير الخلقية. وفيها يرتسم بشكله النهائي مثل جبران الأعلى وهو الحياة الملأى بالعمل والتأملات والحرة تماما من أغلال التقاليد والقوانين ولكنها ليست حرية السماح بكل شيء والمتاحة (للإنسان الأعلى) و(السوبرمان) وإنما هي انعتاق الروح والجسد في سبيل العمل النشيط بانسجام بين العقل المفكر وخوالج العواطف والتجسيد في الحياة لنزعة الخير المغروسة في نفس الإنسان.

ومرورا عبر البحوث عن الانسجام العالمي والتمرد على المجتمع وعبر المشاركة الوجدانية في مشاطرة المحرومين وازدراء (الغوغاء) يغني جبران النشيد للإنسان العملاق الذي يجمع الروح ذات الشعلة الخالدة والمحبة التي تتيح للبشر إدراك أسرار أفئدتهم وكنه ما في نفوسهم وقلوبهم (فتصبحوا بهذا جزءا من قلب الحياة) 12. والجمال الآن لدى جبران ليس في الطبيعة وحدها بل يدخل تحت نطاقه أيضا الإنسان الحر

ذلك (ذلك أن الجمال هو الحياة بعينها سافرة عن وجهها الطاهر النقي. ولكن أنتم الحياة وأنتم الحجاب)12.

لدى مواصفتنا إبداع أدباء المهجر أكدنا طيلة الوقت صلتهم الفكرية بالحرية التنويرية. وجدير بالتنويه أن هذه الصلة ليست خاصية مقصورة على هؤلاء الأدباء وحدهم، زد على ذلك ان غياب الحد الفاصل بدقة بين الرومانسية والأدب التنويري يشكل ظاهرة ليست عربية الخصوصية بل وحتى ليست بالشرقية متولدة كما يبدو للوهلة الأولى حصرا نتيجة للتطور المتأخر زمنيا والمعجل وتيرة لآداب الشرق. ولدى التحدث لا عن الجانب الكمي لهذه الظاهرة وإنما عن جوهرها المبدئي ينبغي الاعتراف بأنها مشتركة تعكس استمرارية العملية الأدبية العالمية باطراد.

وبالطبع يبدو لنا أدق بكثير في أوربا الغربية الفرق ما بين أدب الرومانسية وأدب التنوير التواق إلى الكلاسيكية أو العاطفية وهنا يلعب دوره أيضا فاصل المسافة من حيث الزمن وهو الذي يطمس المرحلي ويحافظ على الرئيسي ودراسة كاملة للاتجاهات المنفردة التي عند مقارنتها يشار تقليديا إلى الفروق أكثر مما إلى المشابهة.

بيد أن الباحثين المعاصرين للآداب الأوربية غير مقتصرين على عقد المعارضة التقليدية بين الرومانسية والتنويرية يجتهدون في متابعة نشوء هذا الاتجاه ويجدون جذوره في التنويرية بالذات وفي الفن الرومانسي بدوره يعثرون على السمات الموروثة عن التنويرية (13،14،15). أما في الأدب العربي حيث تجري العمليات المماثلة بوتائر معجلة وبتأخر زمني يقارب قرنا بكامله فإن الحدود بين الاتجاهين تبدو أقل وضوحا بالطبع.

وهذا ينطبق أيضا على الحدود بين الرومانسية والواقعية، ففي خاتمة المطاف ونهاية النهايات يعود إلى النزاعات الرومانسية والواقعية التي نشأت في الأدب العربي بنفس الوقت تقريبا فضل إضافة دم جديد إلى عروق هذا الأدب وتقوم إلى هذا الحد أو ذاك بتقريبه إلى الحياة. ومن الملحوظ أن العديد من الكتاب ذوي الاتجاه الواقعي الذين ظهروا خلال أعوام العشرينات والثلاثينات يذكرون أسماء الرومانسيين من أدباء المهجر في عداد معلميهم.

كانت الفترة الرومانسية في تاريخ الأدب العربي ساطعة وخصبة. وقد وقع في نصيب الرومانسيين بالذات القضاء المبرم نهائيا وتماما على التقاليد البالية وبتجديد الطرائق المألوفة للأسلوب الكلاسيكي الحفاظ على ثراء وجمال اللغة العربية الأدبية.

ومؤلفات هؤلاء الكتاب غير منسية فهي لا تزال تدرس ضمن المناهج التعليمية في المدارس والجامعات وتتخذ موضوعا للأبحاث العلمية وتبدو موضعا للجدال بين الباحثين. ولا تزال كتب المنفلوطي والريحاني وجبران وسواهم يعاد طبعها لحد الآن بعدد عديد من النسخ (ولقد طبع كتاب "النبي" لجبران خليل جبران مثلا أكثر من ثلاثين طبعة). ولم تنحسر بعد نهائيا إلى أغوار الماضي مبادئ الرومانسيين الجمالية (الأسطيقية) فليس من النادر مصادفة تأثيرات الأسلوب العاطفي– الرومانسي– في الروايات والقصص والأقاصيص والأفلام السينمائية العربية في الوقت الحاضر. ولا تزال كما في السابق قريبة إلى نفوس القراء

العرب أيضا أفكار الرومانسيين الوطنية وعنايتهم بتسليط الضوء على العالم الداخلي لنفس أي إنسان كان بصرف النظر عن انتمائه الطبقي. ولهذا لم يتقادم العهد لحد الآن على الدموع الحرار في (عبرات) المنفلوطي ولا على الاندفاعية العاطفية في كتابات جبران خليل جبران.

أما الترجمات العديدة لمؤلفات الكتاب الرومانسيين العرب إلى لغات شتى وبضمنها اللغة الروسية فإنها تشهد على أهمية إبداعهم تتجاوز اطر الأدب العربي.

المراجع

1. ماركس ونجلس المؤلفات. الطبعة الثانية . موسكو .
1954−1966−

2 .المنفلوطي. النظرات .3−1 القاهرة.

3. المنفلوطي .العبرات . القاهرة 1966

4. جبران خليل جبران . المجموعة الكاملة . بيروت 1961

5 .محمد حسين هيكل .زينب. القاهرة

6 .قضايا التنوير في الأدب العالمي .موسكو.1970

7 .زيدان جرحي .المختارات القاهرة .1919

8 .زيدان جرحي .المختارات .القاهرة .1938

9.فرح انطون. حياته . أدبه مقطعات من آثاره. بيروت.1951
10. الريحان. أمين. الريحانيات.1-4 بيروت.1923.1910
11. الريحانى .ملوك العرب .المجلد الأول.بيروت.4291
12.جبرال خليل جبران .النبي بيروت .
13. Peyré H. qu'est-ce que le romantisme ?Paris,1971
14.الرومانسية الروسية . مجموعة مقالات . لينينغراد .1978
15. الرومانسية الأوربية . مجموعة مقالات. موسكو. 1973.

سافرونوف

بصدد مواصفة شعر الكلاسيكية الجديدة في مصر أوائل القرن العشرين

كانت بدية القرن الجاري مرحلة بالغة الأهمية في تاريخ الشعر المصري . فمن جهة أن تفرد طراز التيارات الجديدة و أشكال الأنواع الأدبية الجديدة والمواضيع والأسباب و أعاريض الشعر وأوزانه الذي نلاحظه في الشعر المعاصر يمثل حصيلة إعادة بناء التقاليد الشعرية للقرون الوسطى. ومن الجهة الأخرى أن التجديد الشعري في الأدب المصري لفترة ((النهضة)) قد أدى إلى التخلي عن المبادئ القياسية للإبداع في القرون الوسطى. ولهذا فان تحليل إعادة تقنين الشعر القديم التي جرت في مصر يكتسب أهمية للدراسة النمطية للتطور الأدبي في بلدان الشرق الأخرى خلال الفترة الحديثة الأحدث

خلال العقود الأولى من أعوام القرن العشرين ترسيخه في الشعر المصري المواضيع الاجتماعية – السياسية التي جرى تناولها خلال القرن التاسع عشر في مجلات أخرى من الأدب الكتابات

الاجتماعية والنشر. وحصيلة الأفكار الجديدة بالتجسيد الأكمل في إشعار أكبر شاعرين في فترة أواخر القرن التاسع عشر –أوائل القرن العشرين. وهما أمير الشعراء أحمد شوقي(1767–1932) وشاعر النيل حافظ إبراهيم (1871–1932). وانعكست في شعرهما مواضيع التسامح العقائدي والتقارب بين جميع الناس القاطنين بمصر وأفكار الروح الوطنية وإدانة شتى العلل الاجتماعية. ويتراءى اهتمامهما بأفكار النزعة التنويرية في أوربا. وتشكل السمة المميزة لشعر شوقي وحافظ علي السواء التعليمية التي تنطوي علي التوجه نحو التاريخ .وقد شاطر هذان الشاعران كلاهما التصور حول إن العرب يجب عليهم إن يستمدوا دروس الرجولة والبطولة من ماضيهم المجيد. وتلاقت مواضيع عديد ة – مثل الموقف إزاء الإسلام والتاريخ والحكم والخلافة – مع مواضيع نضال التحرر الوطني. ويستعيد الشعر في اللغة العربية الأدبية تدريجيا تلك المواقع التي تنازل عنها أواخر القرون الوسطي ويغدو مجددا الصوت المنادى بالمقاصد الاجتماعية. و يساعد على ذلك إلى حد كبير أيضا ظرف أن إ شعار الشعراء المصريين أخذت من ذلك الحين فصاعدا تنشر علي صفحات المطبوعات الدورية.

. أصبحت العلمية التي بدأت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر لعبث التقاليد الشعرية الكلاسيكية(في القرنين السادس و السابع)عاملا حافزا على اغناء الشعر بالمواضيع و كان معناها قطع دابر نزاعات المغالاة في التزويق للتطور الشعري خلال الفترة المتأخرة من القرون الوسطى و المصحوبة بتراجع المعاني إلى المقام الخلفي.(2).

و كان الطابع الواضح للكلاسيكية الجديدة سواء في إبداع أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم انعكاسا لهذه العملية في بداية القرن العشرين.وتجلى هذا الطابع في التوجه نحو النماذج الشعرية المعيارية للقرنين السادس و الثاني عشر و في الاقتباسات العديدة من شعر القرون الوسطى و المشاهد((المقتبسة))واستخدام التعابير المجازية العريقة و السعي للإتباع ككل للأنواع الأدبية في الشعر العربي القديم.

إن تقليد الكلاسيكي الذي ولد الاهتمام بجانب المعاني من الشعر بذلك بحد ذاته استدعى تجديده الكبير وفقا لمتطلبات اللحظة الراهنة قد أظهر في الوقت نفسه أيضا محدودية إمكانيات الكلاسيكية الجديدة في الظروف التالية –الثقافية المتغيرة قياسا إلى القرون الوسطى .وضمن أطر الاتجاه الكلاسيكي الجديد يرتسم الاضمحلال التدريجي الملحوظ لخاصية فنون الشعر القديم في شعر أحمد شوقي و حافظ إبراهيم.و ليس من قبيل النادر أن تتقدم قصائد أحمد شوقي الاجتماعية _السياسية أبيات النسيب من القرون الوسطى .و هكذا فإن قصيدة ((كبار الحوادث في وادي النيل))(10).التي نظمت بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين في جنيف عام 1894 و الذي مثل فيه الشاعر الحكومة المصرية تبدأ بوصف رحلة بحرية إلى أوربا يشبه وصف الرحلات في القرون الوسطى على ظهور النياق عبر الصحراء فإن الصخب و الضجيج ناجمين عن ارتفاع عباب البحر يذكر الشاعر بسهيل الخيل و حمحمتها في الحومة الوغى حين تدور رحاها أما أمواجه المتلاطمة أثر بعضها البعض فهي أشبه ما تكون بصخور الصحاري و حركة السفينة المرتفعة و

المنخفضة على حواف الأمواج تقارن بجري البعير متهاديا و هكذا دواليك.و يبدأ شوقي مقطوعته الشعرية التي تتحدث بين مواضيع أخرى عن نقص الغداء(10).بوصف آثار المنازل وإطلال البيوت التي هجرها أصحابها مقلدا الشعراء الجاهلين و تستهل المقطوعة عن((مشروع منلر))(10) و التي تناولت موضوع السعي لنيل الاستقلال الوطني بالنسيب التقليدي وفيه يجري تشبيه الحبيبة بالريم و خضر الفتاة النحيل و بغصن البان وعينيها النجلاوين الكحلاوين و بزهرتي نرجس و ما شاكل ذلك.

و قد نوه الباحث الأدبي المصري الدكتور شوقي ضيف بالطابع الهادف لاستخدام الشاعر مجازات شعر الصحراء بحيث ساعدته على خلق جو شاعري رائع التقي فيه القديم بالجديد والماضي بالحاضر. ومثل هذا الاستخدام على نطاق واسع يمكن تفسيره برده إلى سعى أحمد شوقي إلى تهيئة ذهن السامع ونفسه للآخذ بيده نحو العالم الخاص للشعر العربي الكلاسيكي وتسليمه المفتاح لفك رموز إشعاره وفق الفهم اللازم. ومن هذه الناحية لم يختلف مبدأ استخدام أحمد شوقي التعابير والمعاني التقليدية عن أهداف استخدامها في قصائد إسلافه وسابقيه القدامى . ولهذا سيكون مجانبا للصواب فصل أبيات النسيب عن الأجزاء ألاجتماعية من إشعار أحمد شوقي شأن تعارض المستهل مع ألجزء الرئيسي في قصيدة القرون الوسطى . وله دلالته بهذا الصدد رأى الباحث المعاصر محمد مصطفى بدوى الذي اعتبر لدي التنويه بالنجاح الباهر في العديد من الأمور لشعر أحمد شوقي التقليدي من حيث الشكل أن هذا الشاعر قد وفق إلى تكييف العبارات الاصطلاحية لعكس مشاكل الحياة المعاصرة لدرجة أصبح الشعر معها قوة لا يجوز الاستهانة بها في حياة مصر السياسية 12.

وفضلا عن ذلك فان نصيبا معينا من الافتراض الذهني في استخدام شوقي للنماذج الكلاسيكية في نتاجه الشعري وفاضل المسافة الزمنية ما بين الشاعر وتقاليد القرون السادس حتى الثاني عشر لدى النظر إلى ذلك من جانب وانطلاقا من مواقع القرن العشرين ملحوظا في بعض التصنع للتركيب البنيوي في القصائد مما لم يفت على انتباه الجمهور المصري وبالأخص على دارسي الشعر وعارفيه. ومن الملحوظ أيضا أن المختار من أحمد شوقي كان يقع أحيانا لا على مقطوعة شعرية بكاملها وإنما على مقاطع فحسب من نتاج الشعر هو الأجزاء ذات الصيغة السياسية من قصائده بدون إشارات القرون الوسطي.ومثل هذه العناية في التوجه نحو الشعر الاجتماعي السياسي وإمكان إهمال العاني الأرشيفية يشكلان سمة مميزة علي حد سواء في نوع الاهتمامات السياسية لدي واضعي المنتخبات أو نفس طبيعة الشاعر أحمد شوقي الذي يسمح بتصرف كهذا إزاء شعره. ويبدو أن الشاعر نفسه قد أحس عارفا ومتعرفا باصطناعية هذه الأساليب. وله دلالته أن محمد مصطفى بدوى إذ رأى ممكنا طرح هذه الدلالات من بعض قصائد أحمد شوقي دون أثر يذكر كتب يقول إنه. ليست جميع قصائده بالطبع مبدوءة يكون اهتمام الشاعر واندفاعه بحيث يستغني عن المقدمة لافتتاحية ويدخل رأسا في الموضوع شاعرا بحالة نفسية منفعلة كما هو الشأن مثلا في قصيدته بشأن توديع اللورد كرومر ...)) (12). وتشهد الاصطناعية المومى إليها في بناء

القضائية على أن استخدام تلك الدلالات و الإشارات في إشعار أحمد شوقي المتجانس في طرحة مع ممارسة شعراء القرون الوسطى لا ينسجم رغم ذلك بشكل تام مع التقليد الكلاسيكي. وتبدأ محاكاة القديم هذه تشكل عائقا يعرقل رد الفعل الراسي والمباشر لدى الشاعر عن الواقع الراهن.

وبهذا الصدد يمثل رأى بدوى بشان إهمال تلك المعاني والدلالات في قصائد أحمد شوقي المنتمى من حيث الشكل إلى القرون الوسطى وإنما هو مؤشر على انحراف هذا الشاعر عن تقاليد الشعر العربي خلال الفترة الكلاسيكية.

ويلاحظ بصورة أكثر وضوحا الامتناع عن جعل شكل القصيدة منسجما مع تصاميم الشعر القديم في أشعار حافظ إبراهيم الاجتماعية – السياسية ومنها كمثال على ذلك قصائده بصدد (استقبال اللورد كرومر) و (توديعه) وفي موضوع(شكوى مصر من) وعن (حريق ميت غمر) والعديد سواها .(7). ورغم أن هذه القصائد منظومة عموما وفق الروح التقليدية فإنها تخلو من تلك المستهلات والوصف المعهودة. وله دلالته قصيدته ((تهنئة عبد الحميد)) (7)ذات تصميم إحدى الجانب.

ويبدو أن البساطة في بناء المديح قد استعدها طرح هذه القصيدة مشاكل سياسية بالغة الأهمية لدى المصرين.

ويلاحظ التلاشي التدريجي لخاصية النوع الأدبي للقرون الوسطى من إبداع حافظ إبراهيم كذلك في ((نثرية)) محتوى (حين حل الغلاء ((تحول الديتار إلى درهم)) من قصيدة ((شكوى مصر من الاحتلال)) ومن أبياتها:

عزت السلعة الذليلة حتى	***	بات مسح الحذاء خطبا جساما
وغدا القوت في يد الناس كاليا	***	قوت حتى نوى الفقير الصياما
ويخال الرغيف في العيد بدرا	***	ويظن اللحوم لحما حراما(7).

وقد ساعد على مخالفة طبيعة النوع الأدبي للشعر كذلك الاستخدام الساخر للمعيار السامي للمجاز. وهكذا صور حافظ إبراهيم تفريق السلطات مظاهرة نسوية مستعملا قوالب وصف معارك الماضي البطولية.

وفي بداية القرن العشرين كان لا يزال الحفاظ الملحوظ على خاصية النوع الأدبي في شعر حافظ إبراهيم مما شكل عقبة على درب تغلغل خبرة المؤلف الشخصية إليه. وإذا كان في الشعر الاجتماعي –السياسي لحافظ إبراهيم شأنه شأن احمد شوقي قد أمكن تذليل معيار القرون الوسطي والتغلب عليه عن طريق التعبير المباشر عن أفكار المؤلف وعن طريق الأدب الاجتماعي الصريح فان النتاجات الأخرى لهذين الشاعرين من ذوى النزعة الكلاسيكية الجديدة ظلت مغلقة بوجه التصوير المماثل للإنسان. ومن هذه الناحية تخلف الشعر المصري لنزعة الكلاسيكية الجديدة كثيرا عن النثر.

وتثبيتا لهدا الحكم نتناول مقطوعتين شعريتين من تظم حافظ إبراهيم مكرستين للشاعر المصري المعروف محمود سامي البارودي (1837– 1904) نظمت الأولى في باب المديح عام 1900 لدى عودة البارودي إلى مصر من منفاه في سيلان والثانية في باب الرثاء عام 1905 عقد وفاته عام 1904.

من 37 بيتا تضمنتها قصيدة المدح تضمنت الأبيات العشرة الأخيرة منها فقط الأطناب على البارودي. وكانت الأبيات الستة والعشرون التي تقدمتها عبارة عن وصف تقليدي لرحلة ليلية إلى الحبيبة. الدرب مضاء بنور القمر ولهذا يرى المتحدث بوضوح الحراس الفرسان والراصد ولكنهم لا يجرؤون على مهاجمته خوفا من حسامه القاطع ويتظاهرون بأنهم فلا يشكلون بوجه العاشق المتوجه إلى من يحب. والحبيبة في هذه الأثناء تقص المتوجه منها خمارا تلثم به وجه البدر لكي يعم الظلام ويصل إليها حبيبها في أمن وسلام. ولكن شغف الشاعر الحقيقي هو حب الإعجاب بالبارودي.

"أمير القوافي إن لي مستهامة	***	بمدح ومن لي فيك أن ابلغ المدى
اعرني لمدحك اليراع الذي به	***	تخط و أقرضني القريض المسددا
ومر كل معنى فارسي بطاعتي	***	وكل نفور منه أن يتوددا"

ولم يحاول حافظ إبراهيم في مدحه للبارودي أن يرسم صورته الفردية ولا يمكن الحكم على موقفه منه وعلاقته به هدا محجوب في القصيدة بموقف المؤلف في مثل هدا النوع الأدبي من الشعر إلا لدى معرفتنا بأنه قليلا ما خص الشعراء بأماديحه. وإتباعا لمبدأ المبالغة في صفات الشخص الممدوح أثنى حافظ على موهبة البارودي الشعرية.

وصيرت منثور الكواكب في الدجى	***	نظيما بأسلاك المعاني منضدا
وجئت بأبيات من الشعر فصلت	***	إذا ما تلوها القي الناس سجدا
وان ذكروا منه النسيب رأيتنا	***	وداعي الهوى منا أقام واقعدا
وان ذكروا منه الحماس حسبتنا	***	نرى الصارم المخضوب خدا موردا

في (مرثية محمود سمى البارودي باشا) نشاهد لوحات مماثلة تصميم أحادي الجانب وهي تتضمن عددا كبيرا من المقارنات و التشابيه ((الفارغة)) التي كان ممكنا توجيهها إلى أي شاعر يتخذ موضعا للثناء أو الرثاء أي إغراقه بإغداق الإطناب عليه حيا أو ميتا أي أثناء حياته وبعد وفاته ومنها انه (جبل القوافي) (البيت الثاني) و (فارس الشعر) (البيت الخامس) و(ملك القلوب) (البيت السادس). وتقارن أمجاد البارودي الحربية في جزيرة كريت بأعظم وقائع العرب المجيدة في الماضي (البيت الثالث والعشرون). وكان ((الانعكاس))عن السيرة البارودي الحقيقية ذكر المنصب الوزاري الذي تولاه (البيت العشرون) ((كنت الوزير...)) وسواء في كلتا المقطوعتين الشعريتين هاتين تبقى طريقة تصوير الشخص من حيت الجوهر هي نفسها ويمكن التعرف على آثار خبرة المؤلف الخصية وتجربته الفردية في قصيدته ((ذكرى وتشوق)) (7) المنشورة في ديوان حافظ إبراهيم ضمن باب((الاخوانيات)) .وقد نظمها الشاعر إبان وجوده في السودان كرسالة شخصية معنونة إلى صديقه محمد بك بيرم ونشري عام 1900 ومن أبياتها:

.

((أثرت بنا من الشوق	***	وذكرى ذلك العيش الرخيم
وأيام كسوناها جمالا	***	أرقصنا لها فلك النعيم

بجيد الدهر كالعقد النظيم))	***	ملأناها بنا حسنا فكانت

ثم تذكر بتعابير قديمة الروح حياة الشاعر السابقة ويوصف وضعه الراهن البائس الذي يبرز فخامة الماضي. ومثل هذه المقابلة المناقضة بين الماضي الوضيء والحاضر الرديء ليس سوى أسلوب مألوف في الشعر الكلاسيكي العربي وإذا كان الشاعر قد وجد في صديقه خير سمير ونعم بمناغاة الظبي الغرير حتى لقد ((تتسى بنت الكروم)) فانه الآن واقع ((بين أنياب المنايا وتحت براثن الخطب الجسيم)). وبالطبع فان الرسالة الشعرية كان ينبغي أن تتميز عن الرسالة الشخصية البسيطة بحكم انتسابها إلى هذا النظام الفني أو ذاك وبحكم تباينها مع الكلام العادي واختلافها عن الرسالة البسيطة[14]. ولهذا فان محاولة استقاء المعلومات ((الوثيقية)) من هذه المقطوعة محكوم عليها سلفا بالفشل.[15] فلماذا يحق لنا أن ننتظر من الشاعر أن يضمن القصيدة وقائع عن فترة مكوثه في السودان أو تفاصيل حياته في مصر ؟ ولكننا مع ذلك نأمل على أية حال أن نجد في النتاج انعكاسا لأفكار مؤلفة ومزاجه ومصيره. غير أن التجربة الشخصية لحافظ إبراهيم معروضة في هذه المقطوعة الشعرية بالضبط على القدر ما تعرض أمثالها في نتاجات شعراء القرون الوسطى ،فهو هنا شأنهم يعطي متوسط موقف المؤلف في هذا النوع الأدبي. وكان يمكن أن تنصب عناية مؤرخ الأدب العربي على المقطوعة الشعرية لداخلية في باب الخمريات وهي معنونة إلى الكاتب المصري محمد المويلحي (7) ويخطر على بال هذا المؤرخ أن يبحث في المقطوعة ليجد الجواب عن السؤال بشّأن علاقة هذين الأديبين ببعضهما البعض ولكن هذه المقطوعة الشعرية شأن سابقتها لا تحتوي إلا على نموذج تجريدي للمعنون إليه ومجرد وصف عمومي له بحيث يمكن تبديل اسم المعنون إليه المذكور في السطر الذي قبل الأخير بكل سهولة ووضع أي اسم آخر محله دون أن يختل المعنى أو يضطرب المبنى.

أن المستوى المختلف لمدى تغلغل خبرة وتجربة المؤلف الشخصية الفردية في الشعر السياسي من جهة وفي النتاج الشعري الآخر الخالي من الاتجاه الاجتماعي الآني من الجهة الثانية قد اظهر عدم التناسب في مقياس النوع الأدبي للشعر المنسوج وفق اصطناعية وجوده أوائل القرن العشرين. وقد استرعى النقد المصري الانتباه إلى التكلف المتصنع من ادعاء الكلاسيكية في نظم حافظ إبراهيم مع اعتباره أن العديد من أشعاره إنما هي حصرا تلاعبات أدبية وعدم الاعتراف له بقوة التعبير الشعري الدقيق الرقيق والخيال الشاعري المرهف(8,6,5). . وقد اثر انطماس خاصية النوع الأدبي للشعر على طبيعة الترتيب في ((ديوان حافظ إبراهيم)). فلقد وزعت الأشعار فيه مرتبة لا وفق قوافيها حسب نظام حروف الهجاء وتسلسل الالفباء (كما كان المألوف في أدب القرون الوسطى) و إنما قسمت الو ى مجاميع حسب الأنواع الأدبية والمواضيع. زد على ذلك انه فضلا عن الأبواب المنسجمة مع الأنواع الأدبية للشعر العربي الكلاسيكي (الاجتماعيات) و ((السياسيات)). وهذا يشهد على عملية انحلال

14- انتبه إلى هذا الجانب من طبيعة الشعر الباحث السوفييتي لوتمان الذي كتب يقول: ((. . . إن النص الشعري (شأنه شأن الأناشيد الشعبية يتم ((انفراد)) لغة الأدب الفني وتميزها عن الكلام العادي))(3) .

15- ورد الانتقاد المفصل ((للموقف التسجيلي الوثائقي)) في دراسات الشعر العربي للقرون الوسطى في الدراسة المطلوبة بقلم الدكتور في علم اللغة والآداب كوديلين (1)

التفكير القديم وفق الأنواع الأدبية لدى الشاعر أوائل القرن العشرين. وقد أشار إلى تعذر التواصل إلى عقد المشابهة بشكل تام بين طابع إبداع حافظ إبراهيم والممارسة الفنية للأدب في القرون الوسطى معاصره الشاب آنذاك والكاتب الأشهر بعدئذ المدافع الذائد في حينه عن الشعر الرومانسي الوليد عباس محمود العقاد وقد كتب عندها عن حافظ إبراهيم يقول(فهو وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وبعدها وبين الشاعر كما نفهمه في القرن العشرين)) (4) .

وحتى في ذلك القسم من شعر حافظ إبراهيم حيت لا يتجلى الاتجاه الاجتماعي بشكله الساطع عثر المعاصرون أحيانا على آثار حضور المؤلف بشكل غير تقليدي . وهكذا فإن احد مؤسسي أدب المجددين المصرين وعميد الأدب العربي الأشهر والخصم العنيد اللدود لبعث أشكال ثقافة القرون الوسطى في القرن العشرين الدكتور طه حسين أثنى على مراثي هذا الشاعر وفسر طه حسين كمالها برد ذلك إلى الحساسية المرهفة لدى حافظ إبراهيم وتعلقه البالغ بأصدقائه .'(9). ويبدو على جانب خاص من الأهمية بهذا الصدد رأى العقاد ممثل المرحلة التالية من التجديد الشعري والذي نظر إلى إبداع حافظ إبراهيم من زاوية المهام الجديدة الشاخصة أمام الشعر الرومانسي وهو قوله : ((وهو وسط بين الشاعر الحرية القوية وشاعر الحرية الشخصية)) (4) . وأوضح العقاد انه يقصد بتعبير شاعر الحرية القومية الأدبية الذي يتصادى مع متطلبات تطور المجتمع وق صد بالحرية الشخصية عكس الشعر لمساعي ومقاصد وغايات فرد لوحده ومشاعره وأفكاره . وفي رأينا أن ما اعتبره هذا النقاد ميزة محددة لشعر حافظ إبراهيم فرقا عن شعر القرون الوسطى غير مقتصر في ذلك على القسم الاجتماعي – السياسي من إبداعه يشكل ظاهرة ذات دلالة .

وسيكون النظر إلى المرحلة الابتدائية من التجديد الشعري غير كامل بدون التوجه في التناول نحو القضية حول مستقبلية التطور اللاحق للشعر مع الحفاظ على الأشكال الكلاسيكية للقرون الوسطى. والقضية هوان فقصائد عديدة من شعر حافظ إبراهيم من ذات المواضيع الاجتماعية حافظت على التشابه مع القصائد المنظومة ((بمناسبة)) وهو ما اصطلح على تسميته بشعر المناسبات وما أكثره في هذا النوع الأدبي أو ذلك من الشعر العربي في القرون السادس حتى القرون الثاني عشر مما خفض موضوعيا من مستوى دلالتها الاجتماعية.

وتنتمي إلى هذا المقطوعة الشعرية التي انشدها حافظ إبراهيم يوم الثامن من شهر نيسان(أبريل) عام1916 في مبنى الأوبرا الخديوية (المصرية) بمناسبة تدشين النادي الرياضي الذي سمي نادي لألعاب الرياضية(7). وتمثل أول 24 بيتا من هذه القصيدة وصفا لا يمت بأية بصلة إلى عنوان القصيدة وموضوعها وهو ذلك النادي الرياضي. وللقسم الثاني منها وهو مقطع يضم 25-56 بيتا صلة أكبر بموضوع المعلن لها. ولم ترد أو الإشارة إلى الرياضة إلا في البيت الثامن والثلاثين. وسعيا إلى ربط الشعر إلى أقصى حد ممكن بحياة مصر المعاصرة عمد هذا الشاعر في شعره إلى ذكر أسماء بعض المحلات

العامة الشهيرة بالقاهرة من أمكنة الترفيه واللهو ومنها كازينو (مقهى) "جروبي" و "باراللوا"16.أما الأبيات الختامية الثلاثة التي تغدق آيات المديح على السلطان حسين كامل باعتباره حامي حمى النادي الجديد و راعيه الفخري فإنها تحث على اعتبار هذا النتاج اقرب ما يكون والى أقصى حد للقصيدة العربية القديمة المنظومة "بمناسبة " العطف الملكي و المدح للعاهل وفق جميع أصول قصائد المديح. وله دلالته كذلك أن هذه القصيدة من شعر حافظ إبراهيم لم تدرج في ديوانه ضمن باب الاجتماعية كان سمه للمرحة الأولى من عهد التجديد الاجتماعيات الذي ضم شعره الاجتماعي وإنما وردت في باب((الأوصاف))من الديوان.

و تتطلب التوجه إلى موضوع رعاية الأيتام كذلك مناسبة هي الاحتفال الذي أقيم بمناسبة تدشين المتيم و هو ما عكسته قصيدة خاصة نظمها حافظ إبراهيم بهذه المناسبة عن رعاية الأطفال(8).أن توفر الأساس الشخصي و صميمية الشاعر و اهتمامه الداخلي ساعدت على التشكيك حتى في النتاجات المفتقرة إلى العلائم الخارجية الدالة على الانتساب إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك و بضمن ذلك القصائد ذوات التصميم متعدد الجوانب و لكنها تناولت معاني كانت في السابق ضمن متناول الشعر العربي.وفي هذه الحالة تقدمت إلى المقام الأول مهارة الشاعر في حرفه و صنعته و استطاعته التفوق على سابقيه و هكذا فإن التصوير المفصل لأهوال الحريق و ما نجم عنه من الويلات على الناس و هو ما نجده في مقطوعته الشعرية عن ((حريق ميت غمر))(7)فالنار قد أدركت النسوة بألسنة لهبها و احترقت ضحاياها بشعلتها اللاهبة و تهاوت كسف المباني المنهارة المحترقة على رؤوس و أجساد الأطفال و الشيوخ و ما إلى ذلك من الصور الرهيبة كان منسجما لا مع هذا الحدث الفعلي الذي وقع عام 1902 فاتخذ الشاعر حادث الحريق المذكور أساسا لمقطوعته الشعرية فحسب وإنما أيضا مع أوصاف شعر القرون الوسطى لنكبات الطبيعية و كوارثها و بنتيجة ذلك خمدت و كمدت الشعورية المباشرة في رد الفعل الشعري الدالة على صدق الأنفال في قصيدة حافظ إبراهيم هذه و ضعف المغزى الاجتماعي لموقفه.

و لا بد من إدراك أن نظم الأشعار في شتى المناسبات الاجتماعية كان سمة ملازمة للمرحلة الأولى من عهد التجديد الشعري.و قد تناول و صف كوارث الطبيعة شأن حافظ إبراهيم أيضا أحمد شوقي(10). و يضم ديوانه ((الشوقيات)) كذلك أشعار بمناسبة تأسيس بنك مصر (10)و تدشين بنايته الجديدة (10)و افتتاح فرعه في مدينة الإسكندرية و تأسيس النادي الموسيقي الشرقي (10)و بصدد أنشطة الهلال الأحمر(10) و الاختتام الموفق للرحلة الجوية للطيار المصري من برلين إلى القاهرة (عام 1930)(10) و غيرها. وأتاحت النزعة التقليدية في شكل هذه الأشعار أمكانية إدراجها في باب شعر المناسبات مع النص على أن الأحداث المعينة المناسبة نظم أمثال هذه الأشعار تغيرت في مصر أوائل القرن العشرين عنها بالقياس إلى القرون الوسطى.

---

[16] 16-وقد استعمل حافظ إبراهيم في شعره أسماء الأمكنة أيضا لأغراض و غايات أخرى مستخدما إياها بصفة رموز معينة .ومن أمثلة ذلك بيته القائل:تضل بليلها لهب فتحكي بوادي التيه أقوال الكليم.لهب:قبيلة من الأزد باليمن كانت على معرفة تامة بالنجوم تسرى على ضوئها و تتعرف بها السبل كما كان يضرب بها المثل في العيافة و الزجر.أما وادي التيه فهو القسم المنحصر بين خليج السويس و خليج العقبة من شبه جزيرة طور سيناء و سمي بالتيه لأن بني إسرائيل قد تاهوا فيه أربعين سنة كما قص الله تعالى في القرآن الكريم.

و لقد أعطى هذا التفسير لإبداع أحمد شوقي بالذات عباس محمود العقاد(4) .و يبدو لنا تقيمه و رأيه هذا بمثابة شاهد على موقف الرومانسيين حيال المرحلة الأولى من عهد التجديد الشعري و قد تحركوا منطلقين منها لاحقا على درب إعادة تقنين أصول الشعر العربي. لقد اعتبر العقاد إبداع شوقي الذروة العليا لتطور ((حرفية)).الشعر وصنعته وهبوط عنصره ((الشخصي)). وقد رأى أشعار شوقي تخلو من المسحة الطبيعية وليس فيها حتى اللمحة من عكس شخصية المؤلف . وفي رأي العقاد أن ما يمثل الشخصية في الشعر ينبغي أن يكون عنصرين هما عكس الإشعار لتاريخ حياة ناظمها أو بعبارة أخرى خبرة المؤلف الفردية وطبعة التعبير التي تعنى التخلي عن التأليف في مجرى التقليد الذي بدا له من قبيل الاستنساخ البسيط. و الذي ذلك شدد العقاد مقارنا شوقي بشعراء الفترة الكلاسيكية في شخص أبي الطيب المتنبي لا على اصطناعية شعر القرون الوسطى أصلا (بل على العكس فلقد أشار هذا الناقد إلى توفر الأساس الشخصي لدى المتنبي) وإنما على اصطناعية وجود النماذج القديمة في شعر شوقي أوائل القرن العشرين وانطلاقا من تصورات مثول الاتجاه الرومانسي في الشعر المصري رفض العقاد الاعتراف لشوقي برهافة الخيال الشاعري مؤكدا بهذا مرة أخرى وجود ((الاصطناعية)) في أشعار احمد شوقي. ويبدو جوهريا بشكل خاص تأمل العقاد في شعر شوقي الاجتماعي السياسي. ولدى التوقف عند صلة شوقي الريبة بحكام مصر[17] أكد هذا الناقد على الطابع البلاطي للغاية في إبداع هذا الشاعر. و امتنع العقاد عن الاعتراف لشوقي بلقب الشاعر السياسي مفسرا أشعاره بأنها تعبير عن ولائه إلى ولى نعمته[18] ومن هنا لم تبق سوى خطوة واحدة لوضعها في نفس المصاف مع قصائد المديح من شعر المناسبات .ويرسخ تقييم العقاد برأي طه حسين الذي ارجع دور شوقي سوية مع الشعراء الآخرين من الاتجاه نفسه حصرا إلى بعث الشعر العربي الكلاسيكي ولا شيء أكثر من ذلك. وعلى هذا يكون التطور اللاحق للشعر الاجتماعي– السياسي في مصر قد واجه مصاعب متجلية في أن هذا الشعر قد يفهم على نحو مغاير للمقاصد الحقيقية لدى منشيه . وقد تجلى في هذا الأمر عجز النزعة الكلاسيكية الجديدة في مجال الأدب والتاريخ.

و كفت طرائق إدخال خبرةِ المؤلف وتجربته الشخصية في الشعر خلال تلك الحقبة تدريجيا عن إرضائها للقراء والمستمعين حتى ف الأشعار ذات الاتجاه الاجتماعي الآني وبدأت صلتها بالحياة المعاصرة توضع عرضة للتشكيك.

وكان المؤشر الآخر على الإمكانات المحدودة لمرحلة الكلاسيكية الجديدة هو أن المفهوم الجديد عن شخصية الإنسان الفردية اقتصر على مضمون الشعر و لكنه لم يستحدث تغييرات جوهرية على بنائه الفني. ووقف بوجه التغييرات الحفاظ على نظام النوع الأدبي لشعر القرون الوسطى العربي والذي لم يكن ممكنا استنفاده بالتمام خلال المرحلة الابتدائية نظرا لاتجاه ممثليه ومتبعيه في إبداعهم إلى تقاليد الماضي.

---

[17] ـ علما أن شوقي نفسه افتخر بوضعه كشاعر بلاطي ومن ذلك بيته المعروف(شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب) 13 والعزيز المقصود به هنا هو الخديوي. أي عزيز مصر وفق التعبير الوارد في القرآن الكريم. وكان يضاف أحيانا إلى لقبه الشهير (أمير الشعراء) قولهم (شاعر الأمراء) كما أن شوقي كثيرا ما لقب بشاعر الملوك والأمراء.

[18] ـ وقد ذكر الباحث المعاصر للشعر العربي الحديث منح خوري ضمن كتابه المطبوع بلندن عام 1971 (13) أن أشعار أحمد شوقي السياسية كثيرا ما توافقت و مع مواقف وليه وحاميه في مصر الخديوي عباس الثاني.

وقد أدى استخدام النماذج القياسية والكلائش والدواعي فحسب حتى بدون تطبيق الخطط التأليفية الخاصة بالأنواع الأدبية في القصيدة إلى ربط الأشعار بمضمون النوع الأدبي المعين وجر وراءه تسجيل موقف المؤلف وفق النوع الأدبي المعين وجر وراءه تسجيل موقف المؤلف وفق نفسه ولم((يتجمع)) في شخصية فردية موحدة وإنما بقى ع الأدبية متناثرة من شتى جوانبه المتنوعة على مختلف الأنواع الأدبية والقائمة بصورة متوازية و الموحدة بموقفي الشاعر الاجتماعي والسياسي الواعيين وليس من قبل البطل الشاعري كما حصل بعدئذ لدلى الرومانسيين.

وبعد الأداء من حيث الأساس للمهام التاريخية _ السياسية الشاخصة اكتشف مرحلة الكلاسيكية الجديدة لإعادة البناء الشعري في الأدب المصري في العهد الجديد لدي ذلك محدودية معينة لإمكانياتها مما استدعى ظهور الاتجاه الذي من شأنه أن يستمر في الصراع ضده التطوير الحثيث للشعر العربي. وقد تمثل هذا الاتجاه بشكل طبيعي في نزعة الرومانسية التي تشكل المرحلة التالية من التجديد الشعري في مصر.

المراجع

1. كوديلين. الشعر الكالاسيكي العربي _ الأندلوسي (نهاية القرن العاشر _ أواسط القرن الثاني عشر). موسكو. 1973.

2.كوديلين. حول سبل تطور الشعر العربي الجديد. من كتاب: العلاقات المتبادلة بين آداب العالم. موسكو. 1975.

3. لوتمان. تحليل النصوص العرية. موسكو. 1985.

4. العقاد عباس محمود. شعراء مصر وبيتهم في الجيل الماضي. القاهرة 1950.

5. جمعة محمد كامل. حافظ إبراهيم ما له وما عليه. القاهرة.1959.

6. الجندي عبدالحميد. حافظ إبراهيم شاعر النيل. القاهر. 1959.

7. إبراهيم حافظ. ديوان حافظ إبراهيم. في مجلدين. القاهرة..1937

8. محفوظ احمد. حياة حافظ إبراهيم. القاهرة.1957.

9. حسين طه. حافظ وشوقي. القاهرة. 1958.

10. شوقي أحمد. الشوقيات. في 4 مجلدات. القاهرة. 1951.

11. شوقي أحمد. مختارات من أحمد شوقي. المجلد الأول والمجلد الثاني. بيروت. 1954.

12 babawi M. M. A Critical Introbuction. To mobern arabe poetry. Camridge, 1975.

13 houri M. A. poetry and the making of modern egypt (1882 – 1922). Leiden. 1971.

فرولوفا

الشعبية والتقاليد والدواعي الوطنية في شعر الحب الوجداني السوداني

يبحث هذا المقال إبداع بعض الشعراء السودانيين. وقد استدعت انتقاء هذا الموضوع قلة درس الأدب السوداني و بضمنه الشعر خارج حدود السودان. ويجد النقد الأدب العربي تفسيرا لهذا الأمر في انقطاع السودان. عن العالم الخارجي بأسره خلال فترة التبعية الاستعمارية. وقد ذكر أحمد أبو سعد أحمد النقاد أن معظم الباحثين في البلاد العربية لا يكادون يعرفون شيئا عن السودان. أو ربما يكون سبب ذلك في رأيه هو الظروف غير طيبة التي وقعت فيها البلاد أثناء فترة اختلالها من قبل القوات البريطانية بقيادة كيتشنر عام 1898 ومند تلك اللحظة وحتى نيل الاستقلال عام 1956 كان السودان معزول عن العالم الخارجي (1). وفي الوقت الحاضر وضع الحد النهائي عمليا لعزلة الأدباء السودانيين عن بقية العالم. ولجامعة الخرطوم التي تتحلق حولها قوى أدبية كبيرة صلات مع كافة بلدان العالم ويتولى التدريس فيها

أساتذة من شتى البلدان العربية ومن بريطانيا وهو لندا وكندا وسواها . ويتلقى سودانيون محاضرات في الخرطوم مدرسون من الاتحاد السوفييتي. ويتلق سودانيون تحصيلا تعليميا وتطبيقا عمليا في المعاهد السوفييتي. وحلت الفترة التي ينبغي فيها تسليط ضوء الدراسة على الأدب السوداني. وقد كانت في الماضي ولا تزل غير واضحة ولا معروفه بعض الجوانب من شعر الحب الوجداني العربي الذي كان يدرج في دواوين الشعراء القدامى ضمن ما يسمى باب الغزل والنسب. ولم تدريس بعد مسألة الدواعي الوطني المرتبطة بالمنابع الشعبية لهذا النوع الأدبي وتقاليده. وعلى مثل إبداع بعض الشعراء السودانيين يمكن أن تصبح هذه الجوانب أكثر وضاح فهما.

من اكبر الشعراء السودانيين محمد المهدي المجذوب الذي أطلق عليه لقب ((شمس شعراء السودان)). وقد ولد بمدينة الدامر عام 1919 وأمضى فترة طويلة في جو أسرة دينية ذات اهتمامات أدبية وعلمية عاليه. ويقول الشاعر نفسه متذكر هذه الفترة ((رأيت طفلتي الباكرة على أضوء هذه النار المباركة ونظرت إليها وسمعت حديثها وعلمت وانتشيت وغنيت (2). وقد ولد الكثير من أشعاره من الذكريات التي أضاءها الحب ومشاعر الإخلاص والوفاء العرفان بالجميل الدامر الساكن الهامس بالنجوم)) وأغاني المولد النبوي والمنقبة النبوية في ليالي الذكر التي كان يحييها أبوه وعمه مترنمين بالتواشيح والقامات الدينية وكان يد لي بأحلام الشباب وأماني الصبا إلى عمه هذا وهو الشيخ الطيب والد العالم والشاعر المعروف عبد الله الطيب ويتذكر كذلك أحاديث وقصص جدته مريم عن الماضي ومشاهير أسرتهم. تلقى المجذوب معارفه الأولية في كتاب الخلوة الأهلي بالدامر ثم في مدرسة حكومية بالخرطوم .وبعد هذا تخرج في كلية غوردون التي غدت بعدئذ نواة جامعة الخرطوم وبعد تلقيه الدبلوم اشتغل في دوائر الحكومة السودانية وطاف إرجاء البلاد بحكم وظيفته. وقد كتب عن نفسه يقول ((أنا أحب الفرح- متفائل بطبعي لأنني أحب الخير لنفسي وللناس... ولكنني لن أسأم من طلب الخير لنفسي ولغيري ... وأومن بالقضاء والقدر. ليس لي مذهب شعري فقد حولت التعبير عن نفسي بصدق... (3). نشر محمد المهدي المجذوب ثلاثة دواوين عناوينها: ((نار المجاذيب)) و ((الشرافة والهجرة)) و ((البشارة. القربان. الخروج.)) .وتضم هذه المجاميع أشعاره من مختلف الأعوام والسنين يعود أبكرها إلى سنة 1939 وهي أشعار ذات طابع ديني وأشهرها قصيدة ((المولد)) (سنة 1957) وهي تصور لوحة زاهية للعيد الشعبي بهذه المناسبة ثم قصائد عن شتى الأحداث السياسية في العالم العربي والسودان منها مثلا ((فلسطين)) (سنة 1948) و ((عيد الحرية) (سنة 1957) و (الراحل) عن جلاء القوات البريطانية من السودان و((غارة طليانية على الخرطوم)) عن ذكريات الحرب العالمية الثانية وقد تطوع الشاعر أثناءها في قوات الدفاع السودانية و ((لوممبا)) وغيرها .وتمثل الأصداء عن الأحداث التاريخية أيضا القصائد التي تعكس تاريخ السودان مثل ((الجريدة الدامية)) عن الثورة المهدية و ((جبل كررى)) عن المعركة التي أنزلت أثنائها القوات البريطانية هزيمة فادحة بالسودانيين وغيرهما . والتأملات عن حضارة العرب((خواطر عربية)) عن مهرجان الشعر العربي تكريما للشاعرين الكبيرين احمد شوقي وحافظ إبراهيم و((سيرة))عن عرس سوداني و ((من نافذة القطار)) وهي مهداة إلى الأستاذ الكبير الدكتور عبد المجيد عابدين وهو

الباحث الذي درس إبداع هذا الشاعر . وتحتل مكانا خاصا في شعره خواطره السياحية في أشعاره عن رحلاته إلى الاتحاد السوفيتي. وينوه انتقاد السودانيون بمنتهى الصدق والصميمية والانفعال الشعوري والوصف الزاهي في أشعار محمد المهدي المجذوب. وقد كتب الباحث عبد القادر محمود عنه يقول : ((ويمكن القول بأنه طور آخر فوق التيجاني ظاهرة صحية رائعة في فلسفة الشعر الصوفي والرومانسي بوجه عام فان المهدي المجذوب قمة أخرى تمتاز بالخصوبة والسعة والشمول)) وهو على أية حالة وفي أي مقام حيران بين مد وجزر .(4) يحيا بوجدان الصوفي المعذب شوقا للخلاص من أسار النزوات والأهواء فمثلا مقطوعة الشعرية ((القوقعة الفارغة)) ملأى بالرموز المستخدمة في الشعر الصوفي : فالبحر العارم هو عمر الإنسان والأمواج هي الأحداث الجارية في الحياة. أما القواقع الفارغة فهي أمور الناس اليومية الرتيبة والخمر هي البرء والشفاء والنشوة الروحية. وهذه المقطوعة الشعرية مفعمة بالتشاؤم القاتم والقنوط واليأس والشعور المبهم بقرب الموت . وأمثال هذه الرموز ملازمة لشعر المجذوب.

ومواضيعه الوطنية تتشابه شكلا مع الشعر الصوفي الوجداني العربي المعهود وبالأخص مل يسمى بالعشق الإلهي وكذلك الشعر الغزل. و هو يعتقد بان الإسلام لعب دورا كبيرا جدا في مقاومة الإمبريالية البريطانية. وقد ساعدت السودانيين لغتهم على الصمود في نضال من أجل الحفاظ على الثقافة القومية. رغم أن شاعر حبذ في البداية انتشار اللغة الإنجليزية لأنها جلبت وحملت معها منجزات الغرب العلمية إلى السودان.

ويعتبر الأستاذ عبد المجيد عابدين " المولد " من خيار أشعاره. وهي مكتوبة في سنة 1957 وبالتالي تتناول أيضا مشاكل المرحلة المعاصرة إضافة إلى تناولها الموضوع التقليدي. وهو فيها نصير متحمس من أنصار السلم وقال فيها:

أيكون الخير في الشر انطوى
والقوى
خرجت من ذرة هي حبلى بالعدم
أتراها تقتل الحرب وتنجو بالسلم
ويكون الضعف كالقوة حقا وذماما
سوف ترعاه الأمم
وتعود الأرض حبا وابتساما (5)

وهذه المقطوعة الشعرية حافلة – في غير المقطع ألذي اقتبسناه منها – بالكثير من العبارات والألفاظ القرآنية والمصطلحات الصوفية. وما أكثر الإشارات فيها إلى خلاقات الذكر وشيخه وقرع الطبل وانشد التراتيل. وكل هذه يربط بتاريخ الفولكلور الإفريقي وتصرفات الكهنة والعرافين والسحرة بتعاويذهم وطلاسمهم. و تذكر فيها أيضا التماسيح وغيرها من الرموز ولقب الشيخ –التمساح بسبب احترام نحوه التمساح في الرموز. في إفريقيا حيوان مقصد وفي المدار القديم، مثلا كان رأس معبود سبك في مدينة الفيوم على شكل رأس تمساح.

و في أشعار محمد المهدي المجذوب عن الحب و الخمر و الموسيقى مشابه بالصور و الألفاظ التقليدية المألوفة في شعار العرب حول هذه المواضع ومنها المقطوعات التالية:

أحببنا أو ما يتم سروركم	***	إلا و دمعى حائر هتان
لم يبقى لي إلا الأسى فعليكم	***	منى الرضا و ما بذاك هوان
يا سالبي أنس الحياة و من به	***	أنس الحياة أما لديك الحنان (6)

هنا في شكل الغزل يعبر الشاعر تعبيرا رمزيا عن حبه نحو المواطن و يبعث في نفسه الألم و في نفسه الوقت السعادة.

و هذه مقطوعة أخرى و فيها تعبير التضاد :

أحببت و جها دميما	***	له خلاق جميل
و ما الهوى غير نفس	***	وفاؤها لا يحول
أحببت قدر معاشي	***	و لا رجاء طولي
و الحب عندي قنع	***	لا رقة أو نحول
فليعلم عاشق الصب	***	و المشوق العليل
إني رعاني قبيح	***	وهو الحبيب الوصول
فلا نصيح مريب	***	و لا حسود عذول(7)

و قد توفي محمد المهدي المجذوب عام 1982.

إذ كنا نريد تقييم إبداع محمد المهدي المجذوب الشعري فلا بد أن نربطه بتقييم الصوفية بأسرها. و هي تعتبر في بعض الأحيان نزعة رجعية و في الحين الآخر تقدمية.

و علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف الخاصة للبلاد التي يعيش فيها الشاعر.وللصوفية في السودان دور كبير في الحياة السياسية و الاجتماعية وقد اعتمدت عليها أكبر ثورة معادية للإمبريالية في إفريقيا بزعامة المهدي في نهاية القرن التاسع عشر، هذا أولا.و ثانيا أن الشعر الصوفي كان يستمد مواده إلى درجة كبيرة من الفلكلور المحلي.و في هذين الأميرين كما يعتقد الدور العظيم للشعر السوداني الصوفي عموما و لإبداع محمد المهدي المجذوب خصوصا.

و ابن عمه ورفيق عمره عبد الله الطيب وهو عالم كبير في اللغة قد ولد مثله بمدينة الدامر سنة 1921وزار الاتحاد السوفييتي مرارا.وهو المؤلف العديد من بحوث الأدبية و له مجموعات شعرية و موسوعات الشعر العربي.ويتضمن ديوانه ((أغاني الأصيل))قصيدة ((طريق سمرقند))وهي مكرسة لذكرى حضوره لقاء الأدباء الأفروأسيويين في طشقند وقصيدته ((لندن و باريس))طريفة بمضمونها و من شعره:

لعمرك إني بهم للكلف	***	وعن ودهم أنا لا أنصرف
لقد علموني الهوى و احتوى	***	فؤادي وحبا بهم قد شغف
و من نظرة عشقت مهجتي	***	فتاتهم وهو أنا عرف

فلا تسألن عن غرامي بهم	***	وعرج على دراهم كي نقف
ونبكي على ذكر مهد مضى	***	وكنا بلاد الهوى نكتشف(8)

ويعبر عبد الله الطيب في هذا الشعر عن تعاطفه مع الشعوب الأخرى وفيه ملامح حب الشاعر نحو البلدان الغرب و إعجابه بتقدمها في العلوم و الفن التكنيكي ولكن شكل التعبير تقليدي كما هو في أشعار الغزل.و هذان الشاعران من أسرة عريقة في الأدب والدين خرج منها أكثر من عالم ديني و شاعر، منهم قمر الدين المجذوب محمد الطاهر وجلال الدين المجذوب وغيرهم. كما أنه من المعروف أن لهذه الأسرة باعا طويلة في اعتناق الآراء الديمقراطية و الإنسانية و إسهامات في ميدان الوطنية.

للباحث عبد القادر الشيخ إدريس دراسات أدبية تناول فيها ضمن إبداع الشاعر السوداني الرومانسي التجاني يوسف بشير و الشاعر إدريس جماع وغيرهم وعن الشعر الشعبي السوداني و الشعراء الصوفيين. و هو يطرح قضية هامة عن صلة النزعة الوطنية بالشعبية والتقاليد في شعر الغزل العربي. وقد خص بدراسة مطولة نتاج الشاعر السوداني محمد سعيد العباسي (1880–1963) أحد مؤسسي الكلاسيكية الجديدة الذي نظم الشعر في اللغة العربية الفصحى وباللهجة السودانية الدارجة وقد اعتبر الشاعر نفسه أشعاره بالعامية غير جديرة بالنشر لمدى بساطتها ولكنها في الحقيقة على قدر من الأهمية لقلة دراسة الفولكلور العربي.

ويتميز شعر الغزل العربي وبالأخص باب العشق الإلهي منه في الشعر الصوفي بالرمزية في المعاني وفق ما يسمى "الظاهر" و "الباطن". إذا نظرنا إلى اللغة العربية والشعر العربي والشعر العربي من وجهة نظر النزعة التركيبية السترروكتورالية واعتبرنا اللغة العربية ذات نظام الدلالات الرمزية التي توفر فيها ناحية التعبير وهي الظاهر وناحية المحتوى وهي الباطن وبينهما علاقات معينة فهذا النظام بدوره يمثل حجر الأساس للنظام الثانوي وهو لغة الشعر العربي الوجداني التي تكون فيها علامات النظام الأول للتعبير أما نظام المحتوى فهو المعاني الخاصة للشعر العربي . وهذا النظام الثانوي بدوره يمثل حجر الأساس لنظام الشعر الصوفي الذي تبدو معاني الشعر العربي فيه دلائل للمغازي الدينية والفلسفية . ويمكننا أن نتصور كل البناء على شكل الهرم وفي أساسه اللغة العربية والدرجة الثانية هي لغة الشعر العربي وفوقه جزء أصغر وهو لغة الشعر الوفي برموزه و مصطلحاته . وفي البحوث التركيبية نرى فقط درجتين وهنا ثلاث درجات.

إن مبدأ الازدواجية المعنوية كان مبدأ أساسيا عند العرب منذ القرون الوسطى والبحوث التركيبية السترُوكتورالية في حقيقة الأمر تعتمد الآن عليه فقط. وهذه الازدواجية متبعة أيضا في الشعر الحديث وبضمنه الشعر في السودان . وفي شعر محمد سعيد العباسي كذلك نماذج على هذا . وقد كتب عبد القادر الشيخ إدريس عن قصيدته "سنار بين القديم والحديث" يقول : (في هذه التجربة صور حية ولوحات شاخصة من تلك الوطنية المسببة فقد استهل العباسي تلك التجربة على النهج الاتباعي بالغزل فتراه يذكر ذلك الذي خان عهد الهوى وأخلف وعده وما الى ذلك من أثواب الدلال التي ترتديها الحسان).

خان عهد الهوى وأخلف وعدا	***	ظالم أحرق الحشاشة صادا
ماطل لا يرى الوفاء فإما جاد	***	يوما أعطا قليلا و أكدى
أن سألت النوال ضن وان	***	غبت تجني تيها وان زرت صدا
أنا رق الهوى و بي ظمأ برح	***	وشوقي أبلى أاصطباري وأودى

فندعي أن لها ظاهرا وباطنا لكنا نقول: أنه غزل على كل حال. وأنت واجدا في ذيل التجربة بديوان العباسي تعليقا يوحي بهذه الرمزية حيث قال صاحب التعليق ولعله الشاعر نفسه(قد يتسابق إلى ذهن القارئ إنها من الغزل لكنها والحقيقة إنما هي تقرير حال بين القائمين بالأمر في السودان وبين الشعب)(9).

ويأخذ عبد القادر الشيخ إدريس للمقارنة إشعار أبي عبادة البحتري (821 – 898م) الذي نرى في قصائده الوجدانية أحوال حياته وظروفها عندما قتل نصيره ومحسنه الخليفة المتوكل.

وكلا هذين الشاعرين القديم و الجديد يعبران عن الظروف السياسية و الشخصية عن طريق شعر الغزل.

ويمكن مقارنة شعر الحب الوجداني عند العرب مع الأساطير والخرافات والأماثيل. لكن أطال الخرافات هم الحيوانات وموضوعها محدد تقليدي. والخرافات مثل شعر الغزل فيها خبر ثابت ومبتدآت مختلفة. وأما أبطال الغزل فهم العاشق والمعشوق والطبيب والرسول والقريب والعذب والواشي وإلى غير ذلك.

ويمكننا التحدث عن درجة عالية لتجريدية الغزل العربي تتمثل في أشكاله الشعرية الحقيقة التاريخية والحياة الواقعية.

ومثل هذه النظرة إلى الرمزية في الغزل وشعر الحب الوجداني عند العرب قديما وحديثا تجعل الأدب العربي أغنى محتوى وأبعد دلالة ويساعد على فهم نصوصه وما وراءها. والشعر السوداني في هذا جزء من كل.

وفي قصيدة ((يوم التعليم)) يتحدث العباسي عن بلوغه من السن عتيا وسبقه أقران ويمدح العلم قائلا (العلم تاج على رؤوس الأقوياء. والعلم الحياة والحياة العلم والناس موت وأهل العلم إحياء).

العلم يا قوم ينبوع السعادة كم		هدى وكم فك أغلالا وطواق
فعلموا النشء علما تستبين به		سبل الحياة وقبل العلم أخلاقا
إن الشعوب بنور العلم مؤتلقا		سارت وتحت لواء العلم خفاقا
وطوفوا ببقاع الأرض فامتلكوا		عصيها وبقاع البحر أعماقا
وكل بحر أحالوا موجهة سفنا		لم تشك أينا ولا وخدا وأعناقا
في الشرق والغرب تلقاهم وقد بسطوا		ظل الحضارة نقابين طراقا
يا حسنها لو حوت أمنا وعافية		لكنها قد حوت فتحا وإحراقا(10)

يمجد الشاعر العلم. ويحث على السعي إلى طلب المعارف وسهر الليالي في طلب المعالي والحضارة الإسلامية تحض على طلب العلم ولو في الصين. وجذور ذلك ممتدة إلى أقدم الأزمان. وشعلة الشعر الصوفي أيضا تتمثل في نار المعرفة الإلهية كرمز ماثل. وما جاء في شعر محمد سعيد العباسي نموذج على ذلك. أما إدراك العلم عند العرب فقد وضع عنه كتاب خاص للمستشرق الأمريكي فرانتس روزنتال بعنوان (انتصار المعرفة) وجاء فيه ما يأتي. (معرفة الشيء معناها التقدم خطوة أبعد من الواقع. وهذا درجة أعلى في الخبرة والتجربة وهو بمثابة دعوة إلى ذات الإنسان الحقيقية. . . وإدراك العلم في الإسلام له أهمية لا نظير لها في حضارات أخرى...)(إن الصمود في طلب العلم قد جعل الحضارة الإسلامية في القرون الوسطى خصبة جدا في المعارف والفنون وبفضل هذا أسهم بقسطه العظيم فى تاريخ البشرية)(11)، ونحن نرى الصمود في طلب العلم عند العرب حتى أيامنا هذه. ونظرية طلب العلم عند العرب، والتي توجد أيضا في الشعر، أثرت على الحضارة الأوروبية. وكما قال الشاعر الروسي العظيم بوشيكن فإن فتح الأندلس والحروب الصليبية لهما تأثير حاسم على روح الحياة الأوروبية (12) ’فان الصلات مع الحضارة العربية أثرت عليها تأثيرا كبيرا.

ويمثل نموذجا فريد الطراز للروح الصوفية في الشعر السوداني الحديث شعر محمدي عبد الحي الذي ولد بالخرطوم عام 1944 وتخرج في كلية الآداب بجامعتها ثم حصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسفورد. وبدأ ينشر شعره مبكرا في الجرائد والمجلات السودانية. وله مجموعتان شعريتان. نوه به ضمن آخرين تاج السر الحسن الشاعر والناقد السوداني الذي أكمل دراسته العليا في الإتحاد السوفييتي بقوله (ظهر في الشعر السوداني خلال أعوام الستينات تيار أدبي جديد على رأسه الشعراء مصطفي السند ومحمد المكي ومحمد عبد الحي و آخرون. وقد عكس هؤلاء الشعراء النزعتين الثورية والشعبية مثمرين بذلك الشعر السوداني التقليدي(13).

كان محمد عبد الحي عرضة لتأثير ملحوظ من الرومانسية الأوربية وغيرها من التيارات الأدبية وتشير تعليقاته على قصيدته (العودة إلى سنار) إلى أسماء الشعراء الأوربيين الذين أثروا عليه لا من الناحية الاستطيقية (الجمالية) وحدها وإنما أيضا من حيت الأساس الديمقراطي وهو كغيره من الشعراء يستمد الأفكار من التراث العربي إلى درجة عظيمة ويستوحي أثاره ويتخذ من ذلك مصادر للحكمة والتأمل كما تدل على ذلك أيضا قصيدته المومى إليها (العودة إلى سنار) وهي في عين الوقت العودة إلى المنابع القومية للثقافة والتاريخ وإلى الروح الإفريقية الشعبية الحقيقة. وسنار هو اسم مدينة في السودان ترمز في أذهاب أبناء البلاد إلى الوطن نفسه كمرادف له ورديف. وقد كانت هذه المدينة عاصمة لدولة الفونج خلال القرون السادس عشر إلى التاسع عشر وفيها اختلطت وامتزجت قبائل الفونج الإفريقية والعربية. وذكر محمد عبد الحي نفسه الذي عاش فترة في المدينة يقول: (عند كتابة القصيدة استفدت من بعض ما رأيت وسمعت من رسم ونحت وموسيقى) (14). وقد استهل الشاعر قصيدته بعبارات مقتبسة من كتاب (الفتوحات المكية) للفيلسوف الصوفي الشهير محيى الدين بن عربي وهى (يا أبا يزيد ما أخرجك من

وطنك قال: طلبت الحق. قال الذي تطلبه قد تركته ببسطام فتنبه أبو زيد ورجع إلى بسطام ولزم الخدمة حتى فتح له)(10).

تتألف هذه القصيدة من خمسة أناشيد هي البحر والمدينة والليل والحلم والصبح. وهي رموز فالبحر هو الحياة في الغربة بأمواجها العاتية ومخاطرها (أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم ثم غرقت الألواح وقال لي ليسلم من ركب. وقال لي في المخاطرة جزء من النجاة. وجاء الموج فرفع ما تحته وساح على الساحل. وقال لأن هلكت في سواي لما هلكت فيه)(16). وهذه العبارة عائدة إلى الصوفي العربي من القرون الوسطى محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري.

ويعود الشاعر إلى ((المدينة)) وهو يردد مكررا بمثابة الدورة: ((سأعود اليوم ياسنار)) (17)، ويقول في هذا القطع أو النشيد:

((أنا منكم تائه عاد يغني بلسان

ويصلي بلسان

من بحار نائيات

لم تنر في صمتها الأخضر أحلام المواني

أنا منكم جرحكم جرحي

وقوسي قوسكم ...)) (17)

وهكذا يحل البطل في مدينته مرهقا قد أنهكته مخاطر الدرب. وتستمر القصيدة على هذا المناول الرمزي الصوفي حتى ختامها (الصبح) وهو رمز الفوز بالعودة إلى الوطن وفرحة البطل ببلوغ الغاية وهي حرية وسعادة الوطن وهذه نعم النهاية.

وإذا كان تطور الأدب العربي أوائل القرن العشرين قد اعتمد في الكثير على منجزات الأوربيين الذين اقتبسوا في حينه الكثير من الشرق فانه أخذ الآن يعود أكثر فأكثر بشكل مباشر إلى التاريخ العربي في القرون الوسطى والفلسفة والأدب وإلى أصول الفكر العربي والفلكلور ويستمد المؤلفون في إبداعهم الوحي من التراث ويطورون تقاليدهم الحية متبعين آثار السلف الصالح ومبتدعين الجديد على أساس من القديم.

والبطل الشعري في الشعر الشعبي للأعراب الرحلة هو عادة والجسارة وليس فارسا محرابا وصياد قانصا وعاشقا ولهن فحسب وإنما هو أيضا شاعر يعبر عن أمجاده قبيلته وعشيرته وليس هو بالشاعر الناظم للأشعار ولاشيء أكثر من ذلك بل وهو الزعيم والكاهن والمتنبئ والمعلم. ومثل هذا النموذج يتجلى لدى دراسة شعر الشاعر السوداني الحار دلوا (1830- 1917).

سرعان ما أخذ الباحثون اللغويون السودانيون عقب نيل الاستقلال في أول كانون الثاني من عام 1956 بالعمل في نشاط خاص على دراسة فولكلور بلادهم. ولمعهد الدراسات الفرو آسيوية لدى جمعة الخرطوم فرع متخصص في الفلكلور. ويجري جمع تراث الشعراء الشعبيين وقد جمع عبد المجيد عابدين أستاذ جامعة الخرطوم، المتخصص في علم اللغات شعر هذا الشاعر الذي يسمى بلقب أمير الشعر الشعبي

السوداني وهو زعيم قبيلة الشكرية القاطنة بمنطقة البطانة حيت قامت في الزمن القديم السلطنات المعروفة بأسماء ((مروى، نبتة، كوش)). وعبر الشعر الحاردلوا عن روح الحياة البدوية وبالطبع المصالح العشائرية القبلية. وواصل حفيد الشاعر الأستاذ الجامعي إبراهيم الحار دلو جمع أشعار جده وطبع ونشر ديوانه (18).

ومن الجدير بالذكر أن هذا الباحث وضع أيضا رواية عنوانها ((غربة الروح)) وهي على غرار ومشرب الرواية الشهيرة ((موسم الهجرة إلى الشمال)) للكتاب السوداني المعروف الطيب صالح الذي طلع الأدب السوداني بفضله إلى صعيد الأدب العالمي بالترجمة والدرس وبدمن ذلك في اللغة الروسية.

ولد الشاعر الحار دلو حوالي العام الثلاثين من القرن الماضي ومات عام 1917. وكان أبوه على مدى عشرة أعوام الحاكم السوداني لمدينة الخرطوم ورئيسا للمجلس العشائري الذي تمثل فيه قبائل الرحل بين نهر النيل الأبيض وحدود الحبشة (أثيوبيا).

والنوع الأدبي الأساسي لشعر الحار دلو وشعر الحب والغز. وعاد منابعه التقليدية العائدة إلى شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة وشعر الحب العذري يعكس إبداع هذا الشاعر أيضا تأثير الفلكلور السوداني. وشعره حافل بالأساليب والنماذج التقليدية والمرداة الملازمة لشعر الغزل العربي من ألفاظ وتعبير مثل قسوة الحبيبة وجراح الغرام والليل الطويل والقلب الخافق واليأس والقنوط والغرام والرقيب والعذول ولوعة الفراق وعذاب الهجر وجمال الحبيب ورقته ودلاله وما شاكل ذلك . وهذه مقطوعة له عنوانها ((جرح جديد)) وقول فيها:

ظهرن في ها الأيام جروحه جداد
بتكدر وأنوح والنوم على ما عاد
من فرق أم دغستا خلقة مي مرواد
معشوق ليلى أخير ما لأي ضقالو رقاد(19)

وهذا نموذج آخر من شعره:

إن أمسيت الليل على بعيد
و أن أصبحت حسرات أم نعيم بتزيد
من فور محورها الراسو و نصابو جديد
بطني اشيمطت و أقل قلبي هريد (20)

إن الجراح و آلام الحب في شعره هي الرموز فقط للتعبير عن آلام الخطوب الاجتماعية وذلك أن زعماء الشكرية اختلفوا أواخر القرن الماضي في الآراء مع الخلفية عبد الله وذهبوا الى الحبشة .

وقاست القبيلة الجوع. وزج بعض الزعماء ومن بينهم الحار دلو في السجن وعرف الشاعر معنى الفقر والعوز. كل هذه الحوادث انعكست في أشعاره التي هي من حيث الشمل شعر الحب الوجداني، مثلا:

كبس الهم على ليلي ونهاري مسرح
بطني أشيطت قلبي البفر مجرح

الصايدني كان صاد الحجار بتمرح
لكن رحمه المولى الوسيعة تفرح(21)

كما يبدو أن الغزل عند الحار دلو يعكس مشاعره الخفيفة في أعماق قلبه بسبب مشقات حياته . وفي أشعاره يجد القارئ أفكارا عميقة عن الحياة الاجتماعية والروحية والشعبية . يتبين هذا بوضوح كذلك في أشعاره التي هي عبارة عن توسيع مثل شعبي ، فيه حكمة القرون ، الى قصيدة ، ومثل هذا الفن الأدبي الشعبي معروف في تونس باسم محل شاهد . وعلى سبيل المثال قطعتان وسع فيهما الشاعر حكمتين بأن كل شيء خفي سيصبح بائنا واضحا مع الزمن وأن قلب الإنسان طماع في طبيعته:

الناس كلهم يهدوني
من البنت فو سيب جزاير عوني
أكتم حبها وأخفا هو ما يدورني
يظهر كل مرة ويفضحنو عيوني

ونموذج آخر:

أجمع في الرزق لي شان رضاهن أفافي
كترتو ومسخ واتعاجزت عرافي
قدر ما أدى قدر مظنوني ماني مكافي
غير متأسف الياخدوني كلو عرافي (22)

وفي شعره كما هو مألوف في الشعر العربي سواء باللغة الفصحى أم اللهجات العامية الدارجة الكثير من الأمثال السائرة والحكم الناصحة والإشارات إلى الحوادث والأحداث والقصص. وفيه أيضا التوق إلى الحرية في نفس البطل الجديد المعهود في الشعر الوجداني للأدب العربي في عهد تطوره الحديث.

ويدل الدرب الطويل لتطور هذا الشعر وصلته الوثقى بالفولكلور من جهة وبالتقاليد العريقة من جهة أخرى على أن الشعر الغزل كثيرا ما تضمن مغزى رمزيا خفيا يرتبط بالحياة العامة وأحوال المجتمع وتقلبات السياسية . ويمكن إضفاء المعاني الجديدة على المباني القديمة من الألفاظ والعبارات وهكذا يعبر الشكل العريق عن المضمون المستحدث وبهذا تغني المفاهيم وتتعمق الرموز.

وإبداع الشعراء العاطفيين الوجدانيين السودانيين وبوجه أعم العرب له صلة وثقا بالموقف الشعبي ويستوحي النماذج الشعرية القديمة التي تعتمد كذالك في أساسها على الفولكلور وتشكل حصيلة الإبداع الجماعي المؤلف من مفردات الإبداعات الفردية ولقد ظل على مدى فترة طويلة من الزمن رهن التناقل الشفهي والتوارث عن ظهر الغيب في حافظة التوارث والهواة. وقوة تأثير الفولكلور باقية حتى الوقت الحاضر إذ لا يزال الفولكلور العربي قوة إبداعية نشيطة وحية . ومن الطبيعي إن النزعة نحو الابتكار والأصالة في التعبير والانتقال من التقاليد الفولكلورية ماثلة للعيان ولكن الشعر العربي التقدمي القريب إلى الشعب يتجلى فيه بشكل أقوى التوق إلى الفولكلور. وينطبق الشعراء محافظين بحرص على النماذج التقليدية فهم يسبغون على مادتهم الأدبية تأملا فكريا جديدا مجددين أيضا الوسائل الشعرية.

إن الشعر العربي الذي زاول تأثيرا عظيما على آداب الشعوب الأخرى قد استمد هو نفسه القيم من الأدبية لدى الشعوب الأخرى.

ويبين درس إبداع الشعراء السودانيين أن الصلة الجامعة للوسائل والألفاظ الشعرية وتشابه الظواهر والقوانين الطبيعية في التطور المعاصر للشعر الوجداني العاطفي في شتى البلدان العربية تشكل شاهدا على الوحدة اللغوية والثقافية التي لا مراء فيها ولا جدال في العالم العربي بأسره.

المراجع

1- الأدب العربي الحديث مجموعة مقالات . موسكو 1961

2- محمد المهدي المجذوب نار المجاذيب . الخرطوم 1969 ص13

3- نفس المصدر ص14

4- عبد القادر محمد الطوائف الصوفية في السودان . الخرطوم ، 1971 ص 97

5- نار المجاذيب ص87 -88

6- نفس المصدرص52

7- نفس المصدرص148

8- عبد الله الطيب أغاني الأصيل الخرطوم1972 ص
165 - 164

9- عبد القادر الشيخ إدريس وقفات مع العباس 10بيروت الخرطوم 197 ، ص 13 - 14

10- نفس المصدر، ص 27-28
11- ف روزنتال . انتصار المعرفة. موسكو ، 1987 ،ص 36 ،324، 330.
12- بوشكين. عن الشعر الكلاسيكي والرومانسي. مجموعة – المؤلفات الكاملة في 16 مجلدا، مجلد 11 موسكو ،1949، ص36 ، 37.
13- جمهورية السودان الديمقراطية كتاب استعلامي باللغة الروسية. موسكو،1973 ص339،340
14- محمد عبد الحي . العودة إلى سنار . الخرطوم، د. ت ص41
15- نفس المصدر، ص 3
16 نفس المصدر، ص 3
17 - نفس المصدر، ص11 - 20
18- إبراهيم الحاردلو. ديوان الحاردلو. الخرطوم، 1974 ص 164
19- نفس المصدر، ص70
20- نفس المصدر، ص 82
21- نفس المصدر ، ص .79
22- نفس المصدر ،ص 146 - 102

كيربشنكو

المؤثرات الأوربية في النثر المصري

يشكل الآداب المصري جزءا واسعا من الآداب العربي الحديث وهو بدوره يعتمد على الأساس التاريخي للحضارة العربية الإسلامية للقرون الوسطى . وقد ظلت سمات القرون الوسطى ماثلة في الآداب العربي بشكل ملموس حتى بداية القرن العشرين. وفير وقتنا الحاضر في ظروف التشتيت الجغرافي للبلدان العربية وتجزئة العالم العربي و غياب كيان الدولة الموحد يبقى التقارب السلالي (الاثنوغرافي) بين الشعوب العربية ووحدانية اللغة العربية الفصحى والعقيدة الدينية الإسلامية باعتبارها الدين الغالب لأكثرية سكانه هي العوامل الموجهة في الأدب العربي الحديث . وينبغي هنا إضافة عدد من العوامل السياسية و الاقتصادية و الثقافية مثل فكرة الوحدة العربية التي لا تزول أهميتها و تظل شعارا مرفوعا رغم العوارض و الحواجز و الموانع و حتى الإخفاقات وكذلك عمليات الهجرة النشيطة بين البلدان العربية (من العمال و الاختصاصيين وأبناء الشعب الفلسطيني والآن سواهم من لبنان وغيره) و تطور الصلات الثقافية .. تبادل الأفلام السينمائية والبرامج

الإذاعية و التلفزيونية والنشريات وأنشطة دور الطباعة ومنظمات الكتاب و الأدباء و المنظمات الإبداعية الأخرى وما ومن جهة أخرى فان الفروق بين المصائر التاريخية للشعوب العربية في القرن العشرين و نشوء الدول الوطنية المستقلة بخاصيتها الاجتماعية – السياسية الداخلية التي تولد النزعة المحلية ووجود اللهجات العربية العامية الدراجة محليا وإقليميا وهي الوسيلة الأساسية للتعامل اليومي بين سكان المنطقة الواحدة والتي تترك بصمتها على لغة الأدب الناشئ فيها وأخيرا التفاوت في تطور الأدب العصري في مختلف البلدان العربية تلعب دور. العوامل المركزية (الطاردة عن المركز) أي القوة النابذة و المفرقة و المؤدية إلى تزايد ذاتية الآداب الوطنية التي تكون و حدة دينامية و سريعة التطور للأدب العربي إلى أدب البلدان العربية اليوم باعتباره منظومة موحدة رافضين تقسيمه إلى مصري وسوري تونسي وهكذا دواليك معترفين في الوقت عينه بوجود الخواص المحلية والفروق وهم يستعملون مصطلح الأدب العربي في مصر (وفي ((الأدب المصري و الأدب العراقي وأمثال هذا . وستخدم صفة العراقي السوري عادة كنعت المتضافر مع مفهوم النوع الأدبي مثل الرواية المصرية و القصة السورية و الشعر العراقي الحر والخ أي منطبقا على ظواهر محددة من أدب هذا البلد أو داك (13 14 15 19 20) .وفى نفس الوقت تذهب باحثة السوفييتية دولينيانا المتخصصة بمدرسة الأدب العربي الحديث وبالأخص خلال فترة أواخر القرن التاسع عشر –أوائل القرن العشرين إلى الرأي القائل بأنه بدأت تظهر في الأدب العربي لهده الفترة مدرستان هما السورية والمصرية وترسي أسس الآداب الوطنية المستقبلة. وقالت : ((أن في القرون الوسطى إلى متطلبات العنصر ويشئون ما هو بمثابة اتجاه كلاسيكي في الشعر ويستخدمون النثر التقليدي المسجوع لتأليف مقالة من قبيل نمط الرسائل القديمة والقصص والحكايات على غرار أسلوب المقامات. أما كتاب المدرسة السورية فيدخلون إلى الأدب العربي أنواعا أدبية جديدة هي الدراما والقصة القصيرة والرواية وفق النموذج الأوروبي)) .(4) .
غير أن المصريين أيضا فضلا عن محاولات بعث الأنواع الأدبية القديمة بدون الاهتمام الكبير بالأشكال الجديدة للأنواع الأدبية الأوروبية. وقد كان الانجاز الكبير للكاتب مصطفى لطفي المنفلوطي كما قالت الباحثة السوفيتية ايلميرة علي زاده (1) هو ((إتقان شتى أنماط التآليف الشائعة في الأدب الأوروبي الغربي)). . والمواعيد التاريخية لولادة

المنظومة الأدبية الجديدة مرتبطة بالعلمية الجذرية لإعادة بناء التفكير الفني والتي أفضت إلى اندثار الأنواع الأدبية القديمة ونشوء أخرى جديدة وإلى تغيير بنية الأدب وليست عملية نشوء وصياغة المنظور الجديدة للأنواع الأدبية متزامنة في البلدان العربية المختلفة. وهي أكثر تقدما في مصر حيث يوجد أدب له صياغة شكلية (أن نثرا وان شعرا) من نمط عصري وثرى من حيث الإشكال الأدبية النوعية وخواص الكتاب الفردية. وخلال العقدين – الثلاثة عقود الأخيرة من السنين بلغت مستوى مماثلا من التنوع آداب بعض البلدان العربية الأخرى كلبنان وسوريا والعراق وتونس . ومنذ بداية الستينات يتطور بوثائر سريعة الأدب الفلسطيني . وبنفس الوقت لا تزال المنظومة الجديدة للأنواع الأدبية في ليبيا والأردن وبلدان الجزيرة العربية والخليج وبالتالي منظومات النماذج في الأدب التابعة لها بعيدة عن كونها متنوعة. ولقد لعب الأدب

المصور بالنسبة لمعظم البلدان العربية بما فيها حتى بلدان المغربية العربي الكبير دور الوسيط الناقل للخبرة الأوربية. ومارست منجزاته تأثيرا ملحوظا على العملية لأدبية في البلدان العربية وهو ما يغترف بت جميع الباحثين العرب (12). من المعروف أن تاريخ آداب بلدان الشرق في الوقت الحديث مرتبط بتكوين الكيانات الوطنية وتطور الوعي الوطني والنضال من أجل الاستقلال الوطني. ومن هذه الناحية كانت من نقاط الذروة لنشاط الوطني في مصر ثلاثة أحداث كبرى هي أولا انتفاضة عرابي باشا (1882) التي انتهت بالاحتلال البريطاني وثرة عام (1919) البرجوازية التي أدت إلى إعلان استقلال البلاد شكليها ثانيا وثورة سنة(1902) وإعلان النظام الجمهوري ثالثا . وقد لعب الأدب في هذه الأحداث دورا تتعذر المغالاة في أهميته. وتجسم الوعي الوطني المتكون في مصر أواخر القرن التاسع عشر بشعار ((مصر للمصريين)) وإطلاق نعت ((القومية)) و((القومي)) على تعبير ((الأمة العربية)) حروف إلى ((الأمة المصرية)) وأصبحت كلمة ((الأمة)) فيها بعيدة عن معناها القومي العام المرتبط بالقومية العربية . حصل تاريخيا أن أصبحت فرنسا المرجع الثقافي الرئيسي للشرق العربي منذ بداية القرن التاسع عشر. ولم تستطع فترة نصف قرن من سيطرة بريطانيا المباشرة وثلاث عقود أخرى من أعوام سيطرتها غير المباشرة زعزعة الجابية وقوة الجذب في الثقافة الفرنسية وقد توجه إلى فرنسا كذلك معظم خريجي جامعتي القاهرة و الإسكندرية تسنت لهم الفرصة لمواصلة دراستهم في الخارج. والحقيقة الملحوظة هي أن ثلاثة من النتاجات الهامة جدا والتي تشكل مراحل لتطور الأدب المصري لمواصلة دراستهم في الخارج. والحقيقة الملحوظة هي أن ثلاثة من النتاجات الهامة جدا والتي تشكل مراحل لتطور الأدب المصري وهي رواية محمد حسين هيكل (زينب) (سنة1911) ورواية توفيق الحكيم (عودة الروح) (1933) وقصيدة عبد الرحمان الشرقاوي المنظومة على أسلوب الشعر الحر(رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي (1964) قد كتبت حين كان مؤلفوها يعيشون ويدرسون في باريس.

وكان الأدب الروسي أيضا من المصادر التي استمد منها الأدب المصري الحديث القوة والمثال أثناء فترة نشوئه وإن لم تكن الاتصالات هنا مباشرة على سعتها وإنما حققت عن طريق اللغتين الفرنسية والانجليزية. وقد عرفت مؤلفات الأدب الروسي في مصر غالبا عبر الترجمات إلى اللغات الأوربية الغربية وأما نادرا إلى اللغة العربية مباشرة بفضل جهود العرب المسيحيين من السوريين والفلسطينيين الذين تعلموا ودرسوا اللغة الروسية في مدارس البعثات التبشيرية للجمعية الروسية – الفلسطينية الإمبراطورية أو درسوا في روسيا. ولقد تطورت في مصر الاتصالات الأدبية الخارجية مع الغرب وترجمات الأدب الفني الأوربي حين رتبت ابتدءا من ثلاثينات القرن الماضي سدا لحاجات تطور الصناعة وتشكيل الجيش النظامي والجهاز الإداري العصري ترجمات الأدبيات العلمية – التكنيكية والاجتماعية . وقد جعل إتقان واستيعاب الأدبيات الاختصاصية الأوربية لغايات ذرائعية نفعية محضة بادئ ذي بدء مما مكن بعدئذ قبول النتاجات الأدبية من مواقف جمالية (استطيقية) هذه المرة أو كما عبر الباحث المصري الدكتور شوقي ضيف:(من أجل

الأدب نفسه ولا غاية وراءه سوى المتعة الخاصة).(10).

وعلى سبيل المقارنة نشير إلى دور نقلة الثقافة الأوربية في سوريا ولبنان مثلا البعثات التبشيرية الدينية المسيحية التي ترجمت بالدرجة الأولى المؤلفات الروحانيات ومن ثم الأدب الفني الدنيوي. و تتجاوز دائرة الظواهر التي شاركت في عملية التركيب الأدبي الغربي_الشرقي من كلتا الجهتين بعيدا اطر الأدب نفسه. وأية أنواع و أشكال من الاتصالات مهما كانت غايات و مراميها لعبت دورها في هذه العملية. و لكن أهم دور عاد إلى الاتصالات الإيديولوجية و التأثير المتبادل بين الوعي الوطني و الاجتماعي و الفلسفي و العلمي الطبيعي.

و كانت الحصيلة المباشرة للاتصالات بأوروبا و الثقافة الأوروبية هي شعور الازدواجية الذي كان ملازما للتحسس الفكري لدى الفئة المثقفة المصرية خلال النصف الأول من القرن. و هي الازدواجية بين القديم و الجديد و بين التعليم التقليدي الملتقى في مصر و المعارف التي اقتنيت في جامعات أوروبا و بين الدين و العلم وبين نظام الحياة للوسط الذي شب و نما في أفراد هذه الفئة و قواعد المجتمع الأوروبي و بين السعي و نحو تأكيد الذات و شعور التبعية للفكر الأوروبي و الثقافة الأوروبية. و يحمل ختم الازدواجية إبداع معظم كبار الناثرين لتلك الحقبة الذين تناولوا حتما موضوع الشرق و الغرب. و هم إذ شعروا بالإعجاب إزاء الأدب الغربي استمدوا منه المثل العليا الاستطيقية و الأخلاقية و حاولوا تطبيقها على الواقع الراهن المصري و تطويعها لظروفه. و لكن ثغرة الفرق كانت كبيرة جدا مما قوى الإحساس بالازدواجية الذي قارب أحيانا حد القنوط. و من المؤلفات التي عكست هذه الأمزجة « أهل الكهف» لتوفيق الحكيم و « أديب » لطه حسين و « قنديل أم هاشم» ليحيى حقي.

و قد وجدت محاولات التركيب بين الفكر الفلسفي الشرقي الإسلامي و الأوروبي مخرجا و منفذا لها في توجه العديد من كبار الكتاب المصري إلى تاريخ الفترة المبكرة من العهد الإسلامي و المسماة بصدر الإسلام والى شخصية رسول الديانة الإسلامية النبي محمد بن عبد الله. وظهرت في الثلاثينات واحدة تلو الأخرى معالجات علمية و تصويرية للسيرة النبوية و ما حولها بأقلام و من تأليف طه حسين و عباس محمود العقاد و محمد حسين هيكل و توفيق الحكيم و غيرهم من« المجددين».

و تمتد جذور تقاليد السيرة المدونة إلى القرن الثامن، و لكن التأمل الفكري في شخصية و أنشطة النبي محمد من مواضيع العلم الأوروبي و الفلسفة الأوروبية لم يصبح ممكنا إلا عقب إجراء الحركة الإصلاحية في مجال الدين الإسلامي. و قد أعطى تفسيرا جديدا للبعثة النبوية الشيخ محمد عبده الذي طبق لأول مرة على الأنبياء معيارا «بشريا» و نظر إليهم عبر«منظار إنساني » مصورا إياهم رسلا من الله إلى عباده كوسطاء بين العالم الواقعي و العالم المتسامي و لكنهم وسطاء مختارون و منتخبون من بين الناس و أفراد منهم يتحلون بخواص نفسية نادرة المثال و يتمتعون بقدرة عقلية فذة و نافذة إلى حد الكمال. و هذه الفكرة الإصلاحية من وجهات النظر إلى الإدراك العقلاني للمذهب الإسلامي و تاريخ الإسلام و التخلي عن

جانب المعجزات الغيبي و الخوارق فوق الطبيعة تطورات لاحقا في المواقف و الجوانب التاريخية الفلسفية لشخصية الرسول العربي.

يتناول محمد حسين هيكل شخصية نبي الإسلام في كتابه « حياة محمد» (سنة 1935) بروح مذهب روسو العقائدي بخصوص الإنسان الطبيعي أي نفس المذهب الذي وجد تجسيده الفني في شخصيات روايته « زينب». ويعتمد عباس محمود العقاد في سلسلة «العبقريات» الإسلامية المعروفة على كل من نظرية نيتشه حول الإنسان الفائق و فلسفة توماس كار ليل عن «شخصية البطل » و كذلك على النظرية المفسرة اجتماعيا بخصوص الانتقاء الطبيعي. و يحاول طه حسين الذي اتبع مبادئ ديكارت العقلانية في عدد من أبحاثه التاريخية و منها «الفتنه الكبرى » في قسمي« عثمان» و «علي و بنوه» و كذلك ثلاثية «على هامش السيرة» (1933– 1939) و التي تمثل معالجة أدبية الأحاديث النبوية و تراجم أصحاب الرسول و رجاله تعليل ظهور الإسلام كظاهرة اجتماعية –تاريخية و كحصيلة للتأثير المتبادل و تركيب الحضارات المختلفة في منطقة الشرق الأدنى و حوض البحر الأبيض المتوسط إثناء تلك الحقبة من الزمن.

و بغض النظر عن نوعية النظرية الفلسفية الأوروبية المتخذة كدليل مرشد ومنهجية بحث فإن شخصية محمد تعرض في هذه المؤلفات و أمثالها كإنسان كامل يعيش في توافق منسجم مع قوانين الطبيعة و كعبقري مرسل من المقام الإلهي الأعلى بغية انقاد البشرية المعذبة و كمصلح اجتماعي وضع نصب عينيه غايات ومهام إنسانية لإقامة العدل و الحق و الإنصاف.

و من المستبعد إمكان النظر كصدفة أو كحصيلة لا غير للتغيير في الوضع السياسي والاجتماعي إلى ظرف انصراف الكتاب الذين أرسوا أسس الأدب المصري الوطني وهم من ممثلي الثقافة الدنيوية مجتمعين خلال أعوام الثلاثينات نحو دراسة الإسلام.

ويفسر عميل الاستعراب السوفيتي إغناتيوس كراتشوفيسكي هذه الظاهرة كمحاولة « للعثور على أشكال جديدة فضلا عن الدراسة التقليدية للسيرة والحديث لدعم الإيديولوجية الإسلامية» (6). وبديهي أن التغيرات في المناخ الاجتماعي قد لعبت دورها وأثرت كذلك القوة الواقعية الفعلية للأوساط الدينية المدعومة من قبل السلطات الرسمية.وثمة تأثير يعود إلى المستوى المنخفض العام للوعي الجماهيري وخشية الابتعاد عن الوسط المحيط إلى حد الانقطاع بالإسراف في التقدم إلى الأمام أكثر من الحد اللازم خلال تلك الحقبة الراهنة.ولكنها محقة أيضا وجهة نظر لويس عوض في قوله :« مع ذلك فإنه يبدو أن هيكل والعقاد و طه حسن كانوا في مواجهة التهديد الداهم برجعة تيوقراطية إلى العصور الوسطى يحاولون على وعي منهم أو على غير وعي أن يعيدوا كتابة التاريخ الإسلامي على أساس علمي وأن يضفوا عليه طابعا عصريا بتوجيه اهتمام أكبر إلى العناصر التاريخية أو النفسية بدلا من العناصر الميتافيزيقية».(21).

و رغم كافة الفروق في وجهات النظر الفردية يتخذ هؤلاء المؤلفون موقفهم إزاء موضوع البحث باعتباره تراثا تاريخيا –ثقافيا و ليس دينيا فحسب. و اعتمادا على الفكر الأوروبي سعوا إلى الرفع التناقض ما بين الاتجاهين من التقاليد الثقافية و انجاز التركيب الطبيعي للأساسين العقلاني والروحاني بحيث يؤدي ذلك

في رأيهم إلى حيازة «الأصالة » المنشودة و الابتكار و امتلاك وجهة النظر المستقلة إلى ا لأمور و الأشياء.

و قد تضمنت المعالجات العصرية للسيرة على نحو يجعلها على هذا المستوى أو ذاك روايات من أدب النثر الرفيع مراجعة فاحصة للمثل الأعلى الإسلامي التقليدي عن الشخصية على مستوى الفلسفي. و هذه المراجعة ذات أهمية كبرى أيضا بالنسبة إلى تطور شخصية البطل في الأدب الفني و التقييم السلوكي لتصرفه الفردي و الاجتماعي.

و بغية الفهم لتصنيف تطور النثر المصري خلال النصف الأول من القرن العشرين على جانب من الأهمية منهجيا رأى الأكاديمي ليخاتشوف بصدد علاقات الأدب و الوقع الراهن في الأدب الروسي القديم و في الأدب الروسي خلال القرن التاسع عشر.

و طبق التعبير المجازي العائد إلى ليخاتشوف فإن الأدب الروسي القديم حتى نهاية القرن السابع عشر كان عبارة «أعراف احتفالية لائقة بتلك المجموعة المنتقاة من ظواهر الواقع التاريخي لتلك الحقبة من الزمان»(8).و في الأدب العربي للقرون الوسطى كذلك مجموعة منتقاة من الظواهر الجديرة بأن تغدو موضعا لعناية الأدب و قد انتظمت هذه المجموعة و تضافرت مع المجموعة المنتقاة من أشكال التعبير اللغوية اللائقة و المناسبة التي انطبعت فيها تلك الظواهر. و يصف ليخاتشوف « اكتشاف الواقع » في الأدب الروسي بأنه «كشف عظيم جدا للواقعية الناشئة في أوساط القرن التاسع عشر » .

و قد وقعت أيضا في الأدب العربي، و المصري بالذات ، خلال الثلث الأول من القرن العشرين ظاهرة« اكتشاف الواقع» المقارنة مع هذه و المقرونة بها رغم خاصيتها المميزة بالطبع و مضمونها ألتأريخي- الثقافي الخاص بها.

و جرت في الأدب و بالأخص المصري منه خلال الثلث الأول من القرن العشرين الظاهرة التي يمكن أن تسمى «استكشاف الواقع». و قد سبقتها فترة بضعة عقود من السنين في ترجمات الأدبيات العلمية و الأدب الفني من اللغات الأوروبية و محاولات لتكييف الأنواع الأدبية من القرون الوسطى و تطويعها لمتطلبات العصر مما أدى إلى تلاشي الأشكال القديمة للأنواع الأدبي، و تطوير الأدب من النمط التنويري و بضمنه الرواية التنويرية السورية و المصرية و هي لا تزال مكسبا مشتركا عاما لأدب الشرق العربي، وأخيرا التطور العاصف للمقالة بما يلازمها من آنية المواضيع الاجتماعية-السياسية.

تشير الباحثة السوفييتية ليديا جنبورغ إلى علامتين مهمتين جدا للأساليب الواقعية هما اللاانتقائية أي الإلمام غير المحدود (من حيث المبدأ) بظواهر من الواقع الراهن ثم بنوع من التصعيد الواقعي أي إمكان تحويل أية ظواهر من الواقع إلى قيم اجتماعية -أخلاقية و استطيقية (جمالية) (3). و قد صارت هذه الأساليب، في رأى الباحثة، اكتشافا ذا أهمية مبدئية للأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر.

أما الأدباء المصريون فأدركوا مهمة اتصال الأدب بالواقع «مباشرة» أي بدون وساطة الأشكال الاستطيقية الجاهزة و العكس المتماثل لهذا الواقع في المؤلفات الأدبية باعتبارها مهمة الأدب الوظيفية الأساسية منذ أواخر العقد الثاني من قرننا. و تشهد على ذلك التسمية نفسها للمجموعة القصصية من تأليف رائد النثر

الواقعي محمد تيمور بعنوان«ما تراه العيون » (1917-1918). و من الممكن كذلك إيراد الكثير من الأقوال التي تؤكد أن التعبير «الصادق » عن الواقع الوطني و «الشخصية الوطنية» لمصر قد اعتبره المبدعون المهمة الأولوية.

في سنة ١٩٢٣ خلال الجدال و النزاع ضد مصطفى صادق الرافعي الغيور على الأشكال التقليدية للغة و الأدب ذاد طه حسين عن وجهة النظر هذه لدى أنصار التجديد و هي القائلة بأنه: ينبغي أن نعبر تعبيرا حرا طبيعيا عن حياتنا و لا بأس من أن نستعير من الغربيين بعض معانيهم و أساليبهم ما دام ذلك لا يضير جمال اللغة العربية و روعتها (15).

و قد صيغت في هذا القول مهمة الأدب ورسمت سبل انجازها و أعرب عن الاستعداد للإقدام على التعلم من الأوروبيين بغية أنشاء المنظومة الخاصة من الوسائل المجازية التي بوسع الأدب المصري التوصل إلى تنفيذ وظيفته المعرفية و الجمالية.

غير أن هذا القول و الكثير من الأقوال المماثلة الأخرى و الممارسة نفسها لأصحاب المبادرة في تأسيس النثر المصري الواقعي أقرب ما تكون إلى اتجاه البحوث الفنية. فاقد أدركت المهمة و صيغت قبل إعداد الأدب الوسائل الخاصة بإنجازها. إن الأدب الروسي كان يملك و هو« يكتشف الواقع» تراثا واقعيا بارزا ممثلا في إبداع بوشكين و ليرمونتوف و غوغول و غيرهم. أما الأدب المصري فلم يكن يملك بعد مثل هذه التجربة الواقعية الثمينة حين اكتشافه للواقع بصفته موضوع الاستيعاب الجمالي.

و لابد من التنبيه أيضا إلى تحوط و تحفظ طه حسين بصدد الحفاظ على« جمال اللغة العربية و روعتها» . و اللغة بالذات و أشكال و صيغ التعبير اللفظية هي التي مثلت أساس و دعامة الأدب التقليدي.

إن « اكتشاف» الواقع الأدبي في ظروف النقل النشيط المستمر لأشكال الأنواع الأدبية الأوروبية إلى التربة المصرية قد عين مجال البحوث عن المثل الأعلى الاستطيقي الجديد. و قد أصبح هذا المثل هو أدب الواقعية الأوروبية للثلث الأخير من القرن التاسع عشر-أوائل القرن العشرين(بينما كان موضع الاستيعاب الستطيقي من قبل هو النثر الرومانسي الأوروبي). و كانت هذه العملية تجري تحت شعار « التجديد» و أطلقت على المشاركين فيها تسمية «المجددين».

و في أوائل أعوام العشرينات نشأت أول رابطة للقصاصين هي التي سميت «المدرسة الحديثة».

شاء القصصيون الشبان في الخمسينات رغبة منهم في التأكيد على اختلاف الاتجاه الأدبي الذي وضعوه عن الواقعية العاطفية الواصفة للحياة وصفا مباشرا و هي «المدرسة الحديثة» تسمية أنفسهم «بالواقعيين الجدد». و أخيرا ظهرت في الستينات «الرواية الجديدة » و قصص «الموجة الجديدة ». و على هذا فان دلالة مفهوم «الجديد» قد تطورت بسرعة عاكسة من ناحية تتابعا معينا في استيعاب الخبرة الأوروبية و من الجهة الأخرى الوتائر المعجلة لتطور الأدب المصري نفسه. و انطلق «المجددون» في بداية القرن مبتعدين عن التقاليد التي لا تزال منتمية إلى القرون الوسطى في العديد من سماتها و مسترشدين بأفكار التنويرية الفرنسية و العقلانية و بنفس الوقت أتقنوا و استوعبوا أسس التقنية الأدبية من حيث عرض المحتوى و

أساليب التأليف ووصف المنظر الطبيعي و المنظر الخارجي للشخصية و مواصفات الشخوص الحوارية و النفسانية (السيكولوجية) و بدون هذا لم يكن بوسع الأدب الانتقال إلى أشكال أكثر تعقيدا لقص الأحداث و روايتها و التصوير التعبيري لها. و كانت بمثابة المدرسة للقصاصين المجددين سواء النماذج الكلاسيكية للأدب الأوربي المتمثلة في القصص وأقاصيص ميريمية وجى دى موباسان وتلك الخالية من الديناميكية في المضمون وحركة الأحداث ولكنها تركز الانتباه على السيكولوجية والعالم الداخلي للشخص العادي البسيط وهي أشكال الأقصوصة الروسية الشيخوفية. وما أسهل التعرف على حبكات الأحداث ورسم الشخوص للمؤلفين الأوربيين في نتاج المصريين بالرغم من «المعالجة الوطنية».

ورغم أن« الكلمة الأخيرة»في الأدب الأوربي خلال العقود الثلاثة الأولى من أعوام قرننا كانت من حق النزعة الحديثة «الموديرن» ويضمنها نزعة السريالية فإن الناثرين المصريين (وبالْخص من تلقى التحصيل الدراسي في أوروبا) لدى تعرفهم على هذه الظاهر لم يكن بوسعهم خلال تلك الحقبة الشعور بتأثيرها الجدي متقبلين بالدرجة الأولى ما كان أقرب إلى نفوسهم هو ما تجاوب مع متطلبات الوعي الموجه نحو استيعاب «حقيقة الحياة».

و أخذ« الواقعيون الجدد» المصريون في الخمسينات مواصلين الحفاظ على الوفاء لتشيخوف و متعلمين فن إجراء التحليل الاجتماعي على يد مكسيم غوركي يستمدون أيضا من جمالية (استطيق) الواقعية الجديدة الايطالية المعاصرة لهم.

و «الموجة الجديدة » خلال أعوام الستينات في النثر المصري و هي رد الفعل للحالة الاجتماعية–التاريخية داخل البلاد أخذت تتناسب و تتفاعل بشكل مباشر مع الظواهر المماثلة في أدب أوروبا الغربية لتلك الأعوام.

و هكذا على امتداد ست عقود من أعوام القرن العشرين ظل التجديد هو الشعار الرئيسي للتطور الفني. و جرى بشكل دائم ؟إلقاء أشياء و تثبيت و ترسيخ أمور أخرى و رفضت و أنكرت تقاليد و مراجع كانت مسموعة و مطاعة . و قد بدأ كل جيل جديد من الناثرين و الشعراء الحياة في الأدب من التمرد على القواعد الاستطيقية لسابقيهم من أدباء السلف. و تلك كانت روح العصر و راية الزمن. و كما كتب المستشرق السوفيتي ليفين واصفا الحياة الاجتماعية–السياسية لبلدان العربية خلال الفترة ما بين الحربين العالميتين فانه «حتى أمد غير بعيد كان واضع الشبيبة الاجتماعي يحدد بالخضوع غير المشروط إلى طاعة الكبار من الجيل السابق و احترام مكانتهم و استماع إرشادهم و السير على منوالهم . و الآن طلع الشباب متقدمين إلى حلبة الصراع السياسي و محاولين لعب دور مستقل متجاهلين استعراضيا مراجع الكبار العالية رغم بقائهم إلى حد كبير تحت تأثيرهم المعنوي الأخلاقي و الإيديولوجي. وكان ذلك شيئا ما جديدا و غير معهود من قبل».(7).

إن تبدل الأجيال في الأدب المصري تحت ظل ظروف تطور المعجل للوعي الاجتماعي و الفني قد لعب دون ريب دورا هاما خصوصا و أنه قد تغير لا تركيب الكتاب العمري وحده بل و الاجتماعي .و خلال أعوام الأربعينات و الخمسينات حل في الأدب الجيل المؤلف في معظمه من ناس مختلفين من حيث

مراتبهم المتحدرين عن وسط صغار الموظفين وملاك الأراضي غير الأثرياء . و تحولت الاختلافات في وجهات النظر الاستطيقية و في فهم الدور الاجتماعي لأدب بين الشبيبة و «المجددين» (الذين نظرت إليهم الشبيبة باعتبارهم حملة الإيديولوجية«الرسمية » المحافظة) مرارا إلى مجادلة سافرة و مناظرة حادة اشتدت خصوصا و حمي وطيسها خلال فترة التي أعقبت ثورة سنة 1925 .

ولكن رغم كل حدة النزاعات والمجابهات كانت السمة الموجهة للتطور الأدبي على مدى النصف الأول من القرن هي توارث المبادئ الأساسية.إن الاعتماد الذي أعلنه «المجددون » على الواقعية في الأدب قدح الأدبية. اعليته أيضا بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة.وانعكس السعي الحثيث من قبل الأدب نحو معرفة واكتشاف مجالات جديدة فجديدة من الحياة الوطنية وجوانب وحدود الطابع الوطني ضمنا في البحوث النشيطة عن الأنواع الأدبية المناسبة.وقد مرت فترة النصف الأول من القرن كلها تحت شعار تكون الأنواع الأدبية.ووضع «المجددون » بالذات أسس المنظومة العصرية من هذه الأنواع.ملأ توفيق الحكيم الفراغ في التأليف المسرحي ومهد طه حسين لشق وتعبيد سبل النثر القصصي وخلق محمود تيمور ويحي حقي القصة الوطنية المصرية.

ونجد في تراث طه حسين الفني نماذج ممثلة لشتى الأشكال الروائية ومنها قصة الترجمة الذاتية متمثلة في قصة «الأيام» (سنة 1929) والقصة ذات المحتوى الحاد لأدب المغامرات «دعاء الكروان» (سنة 1934) ، والقريبة إلى نوع القصة في رسائل «أديب» (سنة1935) والتاريخية «الوعد الحق» وإليه تعود أيضا أول محاولة في مصر لوضع الرواية العائلية على شكل ملحمة «شجرة البؤس » (سنة 1944).

وتحل مرحلة جديدة في تطور النثر المصري منذ أواخر الثلاثينات.ويدرك وينوه بالفرق من حيث النوعية بين الأدب قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها الباحثون المصريون الذين يحاولون تثبيت حدود المراحل الدورية للعملية الأدبية.ويتحدث مثلا عبد المحسن طه بدر الذي ينتهي بحثه في الرواية المصرية بسنة 1938 عن «السمات والملامح الجديدة من حيث المبدأ» الطارئة على وجه الأدب إبان الحرب العالمية الثانية وبالأخص بعد وضعها أوزارها.ودون الخوض في التفاصيل أو إعطاء المواصفات الدقيقة لهذه الملامح الجديدة في الأدب يربط ظهورها بمجيء جيل جديد من المؤلفين.ويشير السيد حامد النساج إلى الفترة من بداية الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة سنة 1952 باعتبارها «مرحلة التحويل والاستكشاف » .وفي رأيه أنه قد تغير جوهريا خلال هذه الحقبة بالذالنثر.م الرواية التي صار ينظر إليها كنوع أدبي مستقل بحد ذاته .وحينئذ حددت من حيث المبدأ سمات شتى الاتجاهات في النثر.وتطورت بشكل خاص الرواية التاريخية (على أساس من مادة التاريخ الفرعوني والجاهلي والإسلامي). وقد ركز عدد كبير من مؤلفي الرواية جهودهم بالذات في مجال الرواية التاريخية مثل على الجارم و محمد فريد أبي حديد علي أحمد باكثير و محمد سعيد العريان وعادل إمام وغيرهم.وتتميز الروايات التاريخية أواخر الثلاثينات والأربعينات عن الرواية التنويرية التاريخية لجرجي زيدان بسعي مؤلفيها مصورين الماضي إلى ربطه بالعصر الراهن وهو الحافز نفسه الذي هيأته كما يبدو رواية توفيق الحكيم «توفيق الحكيم».وقد غدت الرواية التاريخية بالذات هي التيار الممهد للرواية الاجتماعية المعاصرة.

ولكن من المهم والجدير التنويه بان المواضيع الاجتماعية وموضوع العدل الاجتماعي في الأدب بزغت في الأدب لا في إبداع الجيل الجديد من الكتاب وإنما في مؤلفات أولئك «المجددين» أنفسهم.ومن أمثلة ذلك «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم (1939) والسلسلة القصصية «المعذبون في الأرض» لطه حسين.وفيها يتجلى ويكشف عن نفسه موقف جديد لم يعهده الأدب من قبل بوضوح إزاء الواقع الراهن من النماذج الاعتيادية للفقر والفاقة والجهل مصورة لا من موقف الايدولوجيا التنويرية وإنما من تخت زاوية نظر النظام الاجتماعي .وينتقل الأدب من نقض النواقص الاجتماعية على ضوء الأخلاق أي اعتبارها ثمرة عيوب وعلل ونقوص ومثالب أو مفاسد في نفوس أفراد المجتمع ناجمة عن التربية السيئة والجهل وتخلف نصف ثقافي العام عن أوروبا أو بالعكس استقبال المصريين وأخذهم الجوانب السلبية من نمط الحياة الأوروبي إلى انتقاد النظم الاجتماعية ذاتها.

في أدب الأربعينات وعلى نحو أخص الخمسينات جمع البطل الروائي في نفسه السمات النمطية لفئة اجتماعية معينة وطبقة بكاملها وتبدو سجاياه وتصوراته الخلقية ممثلة للهيئة الاجتماعية وتتحد مع مصيره المصائر التاريخية أيضا للمجتمع والتناقضات الاجتماعية .

وبغية الارتفاع إلى هذا المستوى الجديد تعين على الأدب المصري استيعاب خبرة الرومانسية الأوربية والنزعة الطبيعية والواقعية الانتقادية .

ولدت الرواية الاجتماعية لا في دروب التعاقب الدوري فحسب .فكما ذكر آنفا فإن الموضوع الاجتماعي امتدت جذوره ودخل إلى الفن الروائي المصري عبر الرواية التاريخية أيضا.وهو يبزغ في النتاجات الأولى للمؤسس الحقيقي للرواية كنوع أدبي وهو نجيب محفوظ.وتبدو في مجموعته «الفرعونية » التي تضم « عبث الأقدار» سنة(1939) و«رادو بيس» (سنة 1940) و«كفاح الطيبة» سنة(1944) تلك البذرة للفكرة التي تنمو لتغدو لا حقا موضوعا اجتماعيا–فلسفيا متشعبا يتغلغل في صلب كل نتاجه .

كان النثر المصري «الرفيع » قبل محفوظ في سعيه إلى ابتكار منظومة جديدة للوسائل المجازية يستغل غالبا خبرة الأدب الأوربي ولكنه كان يواصل الحفاظ على الوسائل الأسلوبية والجمالية من التراث العربي الكلاسيكي (مثل اقتباس العبارات القرآنية ومن الحديث النبوي والأمثال السائرة والتعبير البليغة للفصحاء وكثرة التشبيه واللعب بالألفاظ والمرادفات وتوخي الرنة) مع الانصراف التام تقريبا عن تقاليد وأساليب الأدب الشعبي (الواطئ) . و كان نجيب محفوظ أول من أدخل إلى الأدب المصري التصور عن الشعب باعتباره كيانا اجتماعيا(فهو لدى توفيق الحكيم مثلا يكاد يكون عمليا بمثابة التجسيد لمفهوم (الأمة) كما أنه قيم على نحو جديد دور الشعب في حركة التاريخ {2}. وتعبيرا عن أفكار العصر في أشكال الوعي الشعبي الجماهير يفتح نجيب محفوظ لتقاليد الفن القصص الشعبي القائم على أساس القسم السفلى من المجتمع المدخل، إلى الأدب العالي الرفيع.

نجيب محفوظ في مجموعته (القاهرية) المؤلفة خلال النصف الثاني من عوام الأربعينات على مادة الحياة المعاصرة النمط الاجتماعي– الحياتي من الرواية. وتتجه الرواية عموما إلى تصوير اللوحة العامة(بانوراما) عن الواقع بشكل أكثر اتساعا من حيت حدودها الزمنية والمكانية، وإلى (تعدد الأصوات)

وإلى الأسلوب الملحمي. وتغدو معيار الرواية عنده ومحور التأليف فيها لا ترجمة واحدة أو لترجمة ذاتية بل سلسلة من التراجم يجرى تتبع خطوط سيرها في صلاتها الديالكتية بالعمليات الاجتماعية وأحداث التاريخ. ويقل دور خبرة الحياة الفردية الشخصية للمؤلف في الرواية ويجري تعويض خبرته للنظرة الموضوعية لتغدو جزءا من كل الخبرة الاجتماعية ذات النطاق الأوسع. ومن سمت الرواية أواخر الأربعينات وفي الخمسينيات عموما التخلي عن مبدأ شخصية البطل الرئيسي. وتتركز عناية المؤلف موزعة على بضة شخوص مركزية عبر الأحداث الدائرة حولها. وهذه النزعة هي عدم الاقتصار على التوق إلى تأمين التأليف لعدة شخوص وجوانب عديدة وإنما الحرص على تأمين انسجام الشخوص وعرض لا شخصية الفرد أو مصير واحد أو أتنين من الأبطال وإنما مصائر أفراد فئة اجتماعية كاملة وطبقة(البرجوازية الصغيرة من أهل المدن عند نجيب محفوظ وفئة الفلاحين عند عبد الرحمان الشرقاوي ويوسف إدريس). وهذا يدل على بلوغ مستوى جديد في عرض الواقع الأدبي والصلات الاجتماعية المرتبطة والتناقضات المحتدمة داخل المجتمع وفي أعماق بواطنه، وأشكال الأنواع الأدبية للرواية المصرية في الخمسينات لها دون ريب مشابه ونظائر ومنابع من التأليف والتركيب في الرواية الأوربية. وفي المجال العقائدي عند هذا المستوى من تطور الاتصالات الأدبية يكتسب الاقتباس طابع التماس والمزج لدائـرة واسعة من المذاهب الفلسفية والعلمية – الطبيعية الأوربية بحيث يحاول الفكر المصري عن طريقها وبواسطتها صياغة واستغراق وتحليل مشاكله الوطنية والاجتماعية. وثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين) مثلا وهي أهم نتاج للنثر المصري في تلك الأعوام قريبة من حيث النوع الأدبي من الملاحم العائلية وقصص الأسر في الآداب الأوربي. أما موقف محفوظ العقائدي فقد اكتشف الباحثون فيه فضلا آثار تقبله فضلا عن الخبرة الروائية للناثرين الأوربيين العديد من الأفكار الفلسفية والعلمية مثل مذهب الزمن لبرجسون (عبر مارسيل بروست) ونظرية التطور والارتقاء لداروين وكذلك الآراء والأفكار الاشتراكية كما عرضها تابع الفابيين الإنجليز الكاتب المصري المتنور سلامة موسى. وتنطبع وتنعكس في مصائر أبطال الثلاثية العديدين حركة المجتمع المصري على امتداد ربع قرن (من سنة 1917 إلى سنة 1944) والتناقضات والنزاعات المتولدة عن تخلف الشرق التاريخي عن الغرب والسعي إلى تصفية هذه الثغرة المعتبرة كهوة زمنية ضخمة وكذلك شتى مراحل النضال من أجل الاستقلال والمجادلات بصدد سبله وأشكاله واستبدال الأجيال والفرق في وجها ت نظر الآباء و الأبناء و الأجداد والأحفاد ووضع المرأة والنزاع بين الدين والعلم في وعي المثقف المصري وازدواجية هذا الوعي والعديد سوى هذا .ويصور المجتمع المصري في الرواية كمجتمع طبقي . ولكن ثمة جانب جوهري هام سواء لدى نجيب محفوظ آو العديد من المتوجهين بمزيد من الهمة نحو استيعاب الأفكار الاشتراكية (مثل عبد الرحمان الشرقاوي) هو أن التقييم الغالب والسائد لتصرف الإنسان الاجتماعي والشخصي يبقى في معظم الحالات منسجما وفق عقائد الإسلام الأخلاقية –السلوكية.

واستخدم الأدب المصري وظيفته المعرفية متعمقا أكثر فأكثر في تفهم جوهر الإنسان السيكولوجي والاجتماعي. ويتجلى تطور التصور عن شخصية الفرد بشكل جيد خصوصا على مثال التحول التدريجي

لأحد الأبطال الرئيسيين في النثر المصري وهو الفلاح. فهو إنسان طبيعي يسعى للعيش بانسجام مع قوانين الطبيعة في (زينب) محمد حسنين هيكل وأقصوصة محمود تيمور (الشيخ جمعة) سنة(1926). وهو صاحب القلب الحكيم والذهن الفهيم ابن الطبيعة وحامل القيم الروحية الوطنية الخالدة في(عودة الروح) لتوفيق الحكيم. وهو ذو جوهر قاتم مبهم وسلبي مغلق ومحير غامض عند توفيق الحكيم نفسه عقب مرور بضعة أعوام في (يوميات نائب في الأرياف). وهو مضطهد مظلوم وشقي مسكين ولكنه كريه النفس نبيل الطبع سليم الطوية طيب النية عند طه حسين (المعذبون في الأرض). وشخص مدرك بوعي لحقوقه الاجتماعية في (الأرض) سنة 1954 لعبد الرحمان الشرقاوي. وهو أخيرا الإنسان الذي ليس غريبا عن نفسه شيء ما إنساني ولكن يغلب في طبعه الأساس الإنساني الطيب كما في نتاج يوسف إدريس خلال أعوام الخمسينات. هكذا نغير نموذج الفلاح في الأدب خلال النصف الأول من القرن بالتفاعل مع التطور العام للتصورات الفلسفية والاجتماعية عن شخصية الفرد. وينعكس ذلك التطور بشكل جلي في النوع الأدبي للقصة الاجتماعية- النفسانية مصورا على أتم ما يكون وأكثره تنوعا في إبداع يوسف إدريس.

وطرأ تطور مماثل على نموذج المجتمع بأسره. ولقد أفضى باطراد اكتشاف الجديد فالجديد غير الواقع على السطح الظاهري من صلات الأسباب والعواقب بين الشخصيات الفردية والشرائح الاجتماعية والفئات والطبقات إلى الكشف عن نفس سياق تسلسل ومفعول النظام الاجتماعي القائم وكحصيلة لذلك ونتيجة إلى طرح القضية حول مدى كونه عادلا وحكيما.

وأحرز النثر المصري للخمسينات أعلى إنجازاته على درب التأمل الإنتقادي للواقع الراهن قبل الثورة في معظم نتاجات الأشكال القصصية الكبرى المؤلفة خلال تلك الحقبة وكانت من حيث الزمن استعادية. وقد عد بعض النقاد رواية الشرقاوي (الأرض)(وتدور أحداثها في الثلاثينات) ضمن أدب الواقعية الاشتراكية. وقد بينت الدراسات المنشورة مؤخرا والقائمة على أساس التحليل المقارن (التقارني) للنصوص بقلم مؤلفين مصريين أن المضامين الأساسية من الصراعات والصدامات وكذلك أنماط الشخوص قد نقلها الشرقاوي إلى روايته عن رواية(فونتامارا) (سنة 1930) بقلم إينياتسيو سيلونه.(16). وفي الروايتين الإيطالية والمصرية كلتيهما تتضافر حدة تصوير التناحرات الطبقية في الريف مع (السرعة المعجلة) بعض الشيء لتكوين الوعي الاجتماعي النشيط لدى الفلاحين. ولكن مهما كان من أمر فإن رواية (الأرض) مكتوبة على أساس من المعرفة الحقيقية بالقرية المصرية وتكمن قيمتها الفنية لا في كون المؤلف يجعل بين الفينة والأخرى أبطالها الأميين ينطقون بوجهات نظره حول شتى القضايا الاجتماعية والسياسية وإنما في أن هؤلاء الأبطال عدا تلك الحالات حين يعلنون أفكار المؤلف يعيشون وفق قوانين الواقع الراهن وطبقا لخاصية وعيهم وسجاياهم الفردية. ولايكرر نظام الرواية المجاز أصلها الإيطالي وإنما يعاد تركيبه إبداعيا في انسجام مع الظروف الواقعية الفعلية للريف المصري. وفي النتاج الأكثر نضوجا وابتكارا من الناحية الفنية للنثر الواقعي المصري لهذه الحقبة وهي رواية يوسف إدريس (الحرام) (سنة 1958) عرضت الدراما الحياتية في لوحة عريضة وكاملة للريف المصري قبيل الثورة والسلسلة القاسية لنظامه الاجتماعي

والتناحرات الحادة رغم كونها خفية عن عيني المراقب العرضي تحت ضوء تقاليد القواعد اللا إنسانية للأخلاق والسلوك.إن التحرر من ربقة سلطان عقائد الإسلام الأخلاقية- السلوكية يميز يوسف إدريس عن معظم الناثرين الواقعيين في الخمسينات. ويوسف إدريس هذا الذي بدأ درسه الفني لمشاكل الأخلاقيات الاجتماعية في الأقاصيص والقصص التي سبقت قصة (الحرام) يكشف في نتاجه الأخير هذا شرطية مفهومي الأخلاقي واللاأخلاقي (الحلال والحرام) الساريين في المجتمع المصري ويعزى التناقض مابين العديد من القواعد الخلقية المعترف بها والأخلاق الإنسانية الحقة القائمة على أساس احترام شخصية الإنسان ويتوصل موضوعيا إلى استنباط الاستنتاج حول الطبيعة الاجتماعية للأخلاق.

وتتضافر النظرة الإنتقادية الموجهة إلى الماضي القريب الذي لا يزال متواصلا في الحاضر مع (الانفتاح) للمستقبل في مؤلفات النثر الواقعي. واختتام المضمون لا يستنفد محتوى الموضوع. كما أن نقطة الختام عدم حل). النزاع وذلك نظرا لأنه حتى النهاية الفاجعة لنهاية الرواية لا تشهد على حل (أو على العكس التراجيدية ينيرها شعاع من الأمل زد على ذلك توفر اليقين بأن المستقبل سوف يحمل معه حتما الحل الناجع.

* * *

إذن فقد جرى في الأدب المصري على امتداد النصف الأول من القرن العشرين التكوين النشيط للنظام الأدبي الذي هو الواقعية. وتكونت وتنوعت أنواع أدبية جديدة هي الأقاصيص و الرواية وصيغت مجازية جديدة وقواعد أسلوبية جديدة وتطورت سريعا لغة النثر. وقد بدأت العملية التجديدية في الأدب بالنزعتين التنويرية والرومانسية ولكن الأشكال العادة إلى القرون الوسطى من خصائص الأنواع الأدبية والخصائص الأسلوبية استمرت باقية وحوفظ عليها حتى بداية القرن العشرين وأوائله. وحفزت الغاية المقصود المنشودة نحو بلوغ التصوير الفني الصادق للوضع الراهن البحوث عن المثال أعلى الأستطيقى الجديد في أدب الواقعية الأوربية بأواخر القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين. وجرى في عملية تركيب الغربي – الشرقي بفضل وثائرها المعجلة الاصطفاف التدريجي للتعادل والتزامن المستويات المرحلية للتطور الأدبي. بيد أن عناصر التقليدية في الأدب لم يضيق عليها إلى الآخر لإزاحة نهائيا وبشكل تام تغلغل الفكر الاجتماعي الأوربي والخبرة والتجربة الفنية للأدب الأوربى دوما عبر موشور الظروف الوطنية والقومية الخاصة وكذالك العقيدة الإسلامية المتعرضة للتحديث. وقد أنجزت مهمة الخلق خارطة المماثلة ولوحة المشابهة للعالم والنموذج الإنسان في النتاج الفني عن طريق التأثير المتبادل المعقد المعرفة العلمية الموضوعية (على الأساس الأوربي) والتصويرات الغيبية (الميتافيزيقية) عن العالم والخبرة الفردية والاجتماعية. وبنتيجة المحاولات المتجددة دوما وباستمرار لتركيب المذاهب الإسلامية عن الفرد والمجتمع مع شتى نظريات الغرب الاجتماعية – الفلسفية كانت هذه المذاهب قد تعرضت حتى أواسط القرن إلى المراجعة والفحص بمستوى كبير وهام.

وحتى النهاية العقد الخامس صار ملحوظا عدا وجود التقاليد العميقة – والمقصود بذلك النظام الأستيطيقي للشعر والنثر في القرون الوسطى– وجود تقاليد قريبة أو الجديدة أي نظام مرتب للأدب الوطني القومي المصري كان العنصر البارز والموجه فيه هو الاتجاه الواقعي المتمثل في مختلف أنماط الرواية والقصبة ولذا يستخدم بصفة منهاج لبلوغ التصوير الواقع الراهن التحليل الاجتماعي المشاكل الفرد والمجتمع.

وعند تخوم الحد بين الخمسينات والستينات وقع ما يصفه بعض الباحثين وبضمنهم المستعرب الإسباني البروفسور مارتنيس مونتافيس (الانعطاف الحاسم الثاني في تطور الأدب العربي الحديث) (10). وخلافا عن الانعطاف الأول المرتبط بكسر مجمل نظام الأنواع الأدبية لم يكن الانعطاف الثاني على هذه الدرجة من الجذرية وقد بدأ في تبديل الاتجاهات والتيارات الأسلوبية في الأدب. ويكمن السبب الاجتماعي الانطلاقي في إنه عقب تحقيق وإنجاز المهمة القومية العامة لنيل الاستقلال وقف العالم العربي وجها لوجت أمام الضرورة إنجاز مهام البناء الداخلي واتقاء الطريق مما أدى إلى التجزئة الاجتماعية الحادة للمجتمع.

وفي هذه الظروف تغيير جوهريا كذلك طابع تقبل الفكر الاجتماعي والجمالي الأوربي. وإذا كان هذا لحد ذلك الوقت في الغالب افتراضيا في الذهن لا عواقب له على الممارسة الاجتماعية فان الخبرة الاجتماعية الخاصة خلال المرحلة الجديدة صارت المعيار الأساسي لفحص وتقييم كافة الأفكار والنظرات الأجنبية المقتبسة ولكن هذه المرحلة تتطلب تناولها ببحث مستقل خاص بها.

المراجع

1. ايلمير علي زاده. القصة المصرية . نشوء النوع وتكوينه. موسكو، 1975.
2. بوراجبيفا، الروايات التاريخية لنجيب محفوظ. لينيغراد، 1936.
3. ليديا جنزبورغ. حول النثر السيكولوجي. لينيغراد ، 1977.
4. دولينينا. مقالات في تاريخ الأدب العربي في العهد الحديث.(مصر وسوريا). موسكو .1973
5. تاريخ الأدب الروسي (في 6 مجلدات). لمجلد الثالث. ازدهار الواقعية. لينينغراد، .1982
6. كراتشكوفسكي. المختارات (في 6 مجلدات) المجلد الثالث. موسكو – لينينغراد، 1956.
7. ليفين. تطور التيارات الأساسية للفكر الاجتماعي السياسي في سوريا ومصر. موسكو، 1972.
8. ليخاتشوف. الأدب – الواقع – الأدب. لينينغراد. 1981.

9. chehata A. M. les influences étrangères sur la trilogie de Mahfûz. Arabica. T. XXII. T. 3, bill leiden.

. Martinez Montavez Pedro. Introduction a la lite ratura arabe moderna. Madrid,

11. رجاء النقاش. عباس محمود العقاد بين اليمن واليسار. القاهرة، 1980.10 .1974

12. سيد حامد النساج. بانورما الرواية العربية الحديثة. القاهرة، 1980.
13. السعيد الورقي. اتجاهات القصة في الأدب العربي المعاصر في مصر. الإسكندرية.1979.
14. شكري عياد. القصة القصيرة في مصر .القاهرة.1968
15. شوقي ضيف . الأدب العربي المعاصر في مصر. القاهرة .1972
16. عباس لبيب. بين (الأرض) و (فونتمارا). (فصول). العدد 2. .1982
17. عبد المحسن طه بدر. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. (1870–1938) القاهرة .1968
18. عبد المحسن طه بدر. نجيب محفوظ.الرؤية والأداة. القاهرة .1978
19. فؤاد دوارة.في القصة المصرية. القاهرة..1966
20. فؤاد دوارة. في الرواية المصرية. القاهرة. .1968

21. لويس عوض. الثورة والأدب. القاهرة1971.

يونسوف

المسرحية التاريخية في الأدب العربي المعاصر

خلال فترة الأعوام العشرة – الإثنى عشر الأخيرة نما في الإتحاد السوفييتي كثيرا الاهتمام بالتأليف المسرحي العربي. وكثيرا ما تظهر على صفحات المطبوعات الدورية مثل مجلة (المسرح)(تياتر) وجريدة (في الخارج) (زا رو بنجوم) ومجلة ((الأدب الأجنبي)) (اينوستانايا ليتيراتورا) مقالات ونبذ عن الحياة المسرحية في سوريا ومصر وفي الشمال الإفريقي وتنشر مقابلات صحفية مع شتى المؤلفين المسرحيين والمخرجين. وتجري في موسكو و لينينغراد وطشقند ومدن سوفييتية أخرى مناقشات الدفاع عن الأطروحات العلمية المكرسة لمسائل المسرح العربي المعاصر والتأليف المسرحي وتطبع مقالات نظرية عن هذا الموضوع في سلسلتي (أبحاث) و (أنباء) أكاديمية العلوم للاتحاد السوفيتي ونشرات أكاديميات العلوم للجمهوريات الاتحادية.

في سنة 1977 صدر بموسكو كتاب يضم دراسة بقلم الباحثة بوتينتسيفا تحت عنوان ((ألف سنة وسنة للمسرح العربي)).وهذا الكتاب المؤلف في شكل ممتع يفيض بالحيوية وهو غنى بالحقائق و المواد تولى تعريف القراء السوفييت على تاريخ الفن المسرحي في العالم العربي ونشوء التأليف المسرحي القومي ودور المسرح في تطور البلدان العربية الاجتماعية –السياسي الثقافي وعلى إبداع أعلام المسرح من مؤلفين مسرحيين ومخرجين وممثلين .ويمثل هذا الكتاب قسطا كبيرا في دراسة الثقافة العربية بعهديها الحدث و الأحدث.

وهذا الكتاب في الوقت عينه قد يعتبر بمثابة مقدمة للمجموعة التي أعدتها المؤلفة نفسها بالاشتراك مع المخرج السينمائي السوري و المترجم و المذيع توفيق المؤذن من مسرحيات سعد الله ونوس و التي صدرت سنة 1984.

من أهم خصائص المسرح قدرته في التأثير المباشر على مشاهديه و الإسهام في تربية نفوسهم و((تعليمهم عن طريق الامتناع)).وسمة المسرح هذه اجتذبت إليه عناية المتنورين العرب خلال النصف

الثاني من القرن الماضي وليس مستغربا أن التأليف المسرحي كان أول نوع أدبي عصري بدأ به الأدب العربي الحديث سابقا الأقصوصة و القصة و الرواية.

وجلال المراحل الأولى وبسبب نقص المؤلفات الأصيلة أفادا المسرح العربي منت المسرحيات المترجمة أو الأخرى المقتبسة و المحورة عن مسرحيات المؤلفين الأوربيين. وكما كتب بعدئذ توفيق الحكيم فقد انتشر الاقتباس على نطاق واسع آنذاك في التأليف المسرحي ((كلمة الاقتباس ... كانت تعنى في العرف الجاري أن المسرحية ليست تأليفا خالصا ولا ترجمة خالصة.بل هي تقل الموضوع من جو إلى جو ومن شخصيات أجنبية إلى شخصيات مصرية أو شرقية)) (1) ويمكن إن نذكر ضمن هذه أوائل محاولات مارون النقاش ومنها ((البخيل)) و((السليط الحسود)) وهما منقولتان عن ((البخيل)) لموليير و((المشترى النبيل)) له أيضا وتأليف سليم البستاني ((قيس وليلى)) على غرار ((روميو وجولييت)) لشكسبير وكذلك ((شقاء المحبين)) لنجيب الحداد .أما مسرحيته ((صلاح الدين الأيوبي)) فهي معالجة مسرحية تستمد وتستوحي إحداثها من رواية والثر سكوت ((الطلسم)) وتتخذها أساسا للحبكة وكذلك العديد سوى هذه الأمثلة.

ولازال مستمرا في الوقت الحاضر باضا ذلك ((الاقتباس)) الذي يعنى الآخذ والتأثر والاستعمال بعد المعالجة. ومن الأمثلة على ذلك مذاكره أديب السلوى مؤلف كتاب ((المسرح المغربي)) وهو إن حصة المسرحيات المقتبسة من المجموع العام للمسرحيات التي قدمت على خشبات مسارح المغرب في غضون الأعوام العشرين الأخيرة زادت على نسبة الستين بالمائة (2). كما إن قسما كبيرا من البرنامج في مسارح البلدان العربية الأخرى كدلق من المسرحيات المقتبصة. وكما هو الشأن قبل مائة عام إلى مائة وثلاثين عاما من قبل فان عملية الاقتباس ليست فقط تثرى برنامج العديد من مسارح الفرق الاحترافية والهواة وإنما تظل بؤ لدرجة الأولى تخدم كمدرسة للمؤلفين المسرحيين الناشئين. والحديد هنا يقتصر فقط على إن الاقتباس والآخذ مع المعالجة كان في السابق يتناول أعمال المؤلفين الأوربيين إما الآن فقد أضيفت إليها إعمال المؤلفين المسرحيين العرب. ومن أمثلة ذلك اقتباس المخرج والمؤلف المسرحي العراقي توفيق البصر ى مسرحية توفيق الحكيم (عمارة المعلم كندوز) (3) وكذلك ا اقتباس المؤلف المسرحي السوري سعد الله ونوس محتوي مسرحيته (الملك هو الملك) من معالجة مارون النقاش في مسرحيته الكوميدية (أبو الحسن المغفل وهرون الرشيد).

ولدى العودة إلى العقود لأولى من أعوام تاريخ المسرح في البلدان العربية يجدر القول بأنه سرعان ما أخذت تقدم على خشبات المسارح إلى جانب المسرحيات المقتبسة مسرحيات مؤلفة مثل (المروءة والوفاء) من تأليف خليل اليازجي و مسرحية أخرى بعنوان (صلاح الذين) بقلم فرح انطون و((فتح الأندلس)) لمصطفي كامل و((العرب)) لعبد الله النديم و((عنترة)) لشكري غانم والعديد سواها وقد حضيت هذه المسرحيات جميعها بالنجاح لدي الجمهور وهي كلها مؤلفة على أساس شغلت محلا كبيرا في برنامج تلك الفترة المسرحي وقد رأى العربية في الدراما

التاريخية العربية وسيلة لبعث لاهتمام في نفوس المشاهدين نحو الماضي المجيد و الشعور بالعزة القومية والوعي الذاتي و(تعزيز القوة والبسالة فيهم كما ورد على لسان أحد شخوص فرح انطون.

و بغض النظر عن كون هذه المسرحيات بعيدة بالطبع عن عر ض للأحداث التاريخية بشكل علمي أكاديمي غير متحيز أكد معظم المؤلفين في المقدمات عادة للمشاهدين و القراء وفاء هم في الالتزام بالدقة التاريخية ولكن حتى حين يكون الأبطال الرئيسيون من الشخصيات التاريخية وبنفس الوقت لم تكن فيها أيضا حتى أية إشارات تلميحيه إلى الأحداث السياسية في البلدان العربية أواخر القرن الماضي- أوائل قرننا الحالي. بيد أن ذلك لم يكن يستثني ويستبعد وجود ما هو بمثابة ((الخلفية)) أي الأفكار الوطنية أو السياسية العامة القائمة في أساسها مثلا على ضرورة النضال ضد الأجانب من اجل الاستقلال والنداء الداعي إلى التوحيد تحت راية الإسلام و الأحلام في رؤية نظام أكثر عدلا للمجتمع وهلم جرا.

وتتمتع بمزايا خاصة الروايات التاريخية من تأليف أحمد شوقي الملقب بأمير الشعراء وهي(مصرع كليوباترة) و(مجنون ليلي) و (قمبيز) و (عنترة) (وعلى بك الكبير) وكلها شعرية ثم (أميرة الأندلس) وهي نثرية. ومسرحيات شوقي الشعرية أقرب ما تكون إلى قصائد في شكل محاورات وليست نتاجات درامية مسرحية. وهى تحوى أبياتا من الشعر جميلة وذات جرس ورنين إلا أنها مطولة وممطوطة وتفتقر إلى الحبكة الدينامية وقليلة الصلاحية للعرض المسرحي . وكتب كراتشكوفسكي أنها (قليلا ما قدمت على خشبات المسارح ولكنها حظيت فقط بالنجاح من حيث استحقاقها الاحترام). وعدم قدرة شوقي أو عدم رغبته في الأخذ بعين الاعتبار لقوانين المسرح وأصوله قد جعلاه برادته أو بدونها واضع فرع فني جديد في الأدب العربي هو (الدراما للقراءة) والذي اقتفى أثره فيه بعدئذ مؤلفون مسرحيون مثل توفيق الحكيم وعزيز أباظة. وعموما يمكن القول بأن الدراما المسرحية التاريخية العربية قد ساعدت على إنشاء مسرح جاد مفعم بالثروة الغنية فكريا ولغويا. منذ أواخر العشرينات حلت في البلدان العربية محل فترة النهضة القومية فترة الأزمة الفكرية التي تجلت بشكل حاد خصوصا في مصر. وقد ظهر أن بلوغ البلاد استقلالها الشكلي ونيل الدستور والبرلمان لم يكونا بعد كفيلين بالحصول على الديمقراطية وتأمين التقدم. وهذه الأمزجة من اليأس والقنوط وخيبة الأمل وهبوط النشاط الاجتماعي سرعان ما انعكست قل غيرها على المسرح المصري و ضيق برنامجه الجاد وبضمنه المسرحية التاريخية بشكل شديد وقوة بالنتاجات ذوات طابع التسلية والترفيه المترجمة وللمؤلفين والمحليين. وتغيرت طبيعة المسرحيات التاريخية نفسها أيضا. فقد صار مؤلفوها الآن يتوجهون نحو الماضي لا بغية أحياء ذلك الماضي وتجسيده على خشبة المسرح للناظرين وجعله عبرة ودرسا وعظة واتخاذه مثالا يحتذي ويقتدي به أسوة حسنة ولكن بغية إيجاد المخرج من الحضر الراهن والابتعاد عنه وعن تفاصيل العصر الصغيرة التافهة والتعمق في دراسة المسائل الأخلاقية أو الفلسفية. ويمكن أن تدرج في عداد هذه المسرحيات الروايات المسرحية الرومانسية لا عوام الأربعينات من تأليف محمود تيمور والتي استمد مضامينها من التاريخ العربي مثل ((ابن جلا)) عن

بطلها الرئيسي الحاج بن يوسف الثقفي ممثلا في شخص حاكم إنساني عادل وليس في شخصية القاسي الظالم المستبد وكذالك (حواء الخالدة) التي تتحدث عن حب عنترة بن شداد العبسي لعبة بنت بني عامر و (اليوم خمر) التي تحكي عن سيرة الشاعر الجاهلي الشهير امرئ القيسي بن حجر وسواها. وقد ذكر الدكتور شوقي ضيف في كتابه عن الأدب العربي المعاصر (حتى عام 1950) أنه تزخر هده المسرحيات جميعا بالتحليل النفسي وبالصراع بين العقل و الغريزة وبالعقل الباطن، حتى لتصبح بعض الشخوص مزدوجة الشخصية فلها ظاهرها في سلوكها ووراء هذا الظاهر باطن خفي يلمع على جنباتها من حين إلى حين)).(4) وقريبة من حيث الروح إلى الروايات المسرحية الرومانسية لتيمور أيضا ومسرحيات على أحمد باكثير المستمدة من فترة تاريخ مصر القديم .ولقد بدت خارج النطاق التاريخي تماما المسرحيات الفلسفية من تأليف توفيق الحكيم الذي تهرب عن التاريخ و العصر كلهما معا مثل أبطال مسرحيته ((أهل الكهف)). وهو فيها يصورنهم هاربين من عصرهم وهم يختبؤون في الكهف لان الحياة الجديدة في عصر أخر أصبحت غريبة عنهم وغير مفهومة بالمرة لهم. ولدى تناول مادة الأساطير و حكايات الأولين لم يقصد هذا المؤلف المسرحي مطلقا و بتاتا رسم لوحة تعيد الماضي إلى دهان وإنما أراد مجرد بحث عن فرصة لطرح وحل قضايا فلسفية أخلاقية رفيعة المستوى مثل مغزى وجود الإنسان والحب والموت و الخير و الشر والفن والمعرفة وهكذا دوالك . وتصلح مثالا نموذجيا مسرحية توفيق الحكيم (سليمان الحكيم) عن لقائه المعروف بالملكة بلقيس . والحبكة الأساسية فيها معقودة على التصادم بين شخصيتي الملك القاهر الجبار سليمان وذات الجمال و البهاء صاحبة العرش بلقيس التي بدت بادئ ذي بدء ضعيفة عزلاء أمام سلطانه وجبروته ثم ظهر بعدئذ أنها الأقوى حكمة. بدأت مرحلة التالية الثالثة من تطور المسرحية التاريخية حين ارتدى الموضوع التاريخي في تأليف المسرحي مجردا أهمية كبيرة منذ الخمسينات وهذا مرتبط بالنهوض الجديد لنضال التحرر الوطني و الحركة الثورية في عام العربي و كحصيلة لهذا بالارتفاع العام لدور المسرح الذي صار الآن يعتبر في البلدان التي نالت الاستقلال الوطني وانطلقت سائرة على درب التطور المستقل واعترف به كواحدة من أكثر الوسائل فاعلية في تقريب الجماهير الشعبية الواسعة إلى الثقافة. وكان أول بلد منها في هذا مصر حيث توصف الفترة مند ثورة سنة 1952 وحتى 1970 بأنها (العصر الذهبي للمسرح). وعمد إلى التأليف في مجال النوع الأدبي للمسرحية التاريخية كتاب موهوبون مثل عبد الرحمن الشرقاوي ومحمود دياب وصلاح عبد الصبور و الفريد فرج العديد سواهم. وقد تميزت نتاجاتهم كثيرا عن مسرحيات الثلاثينات و الأربعينات قبل كل شيء بانية موضوعها وتصاديها مع أحداث الزمن واخذ المحتوى التاريخي فيها يستغل من قبل المؤلف لتجسيد الأفكار الاجتماعية أو السياسية لبحث ارتباطات محددة تماما مع العصر في نفوس المشاهدين. وصار المؤلفون المسيحيون يضعون نصب أعينهم هدفا لا الاكتفاء بإثارة مشاعر العزة القومية ولا التربية و التعليم و التلقين فحسب كما كان الأمر في بداية وإنما أيضا تبيان سبل النضال و التحذير من الأخطار.

وإذا كان المؤلفون المسيحيون قد أصروا في سباق على جعل المشاهدين شهود عيان على تمثيل الأحداث التاريخية الحقيقية فإن المؤلفين الآن يؤكدون بإصرار وأما في المقدمات وأما في التوطئات للعروض المسرحية فردية ما يجرى على خشبة المسرح .وهكذا مثلا ينص عبد الرحمن الشرقاوي في مقدمة مسرحيته الثنائية (الحسين ثائرا) و (الحسين شهيدا) خصيصا على أنه ليس مؤرخا ولهدا لم يقيد نفسه بالتمسك الدقيق بالحقائق و الوقائع التاريخية. أنه فنان يدرس التاريخ لكي يستخلص ويستنبط منه العبر و الدروس التي يمكن أن تكون نافعة في النضال وفى التقدم إلى الأمام.

اتخذت مضمونا لهده الثنائية الصفحة الفاجعة من سجل تاريخ الإسلام حين اعتلى الأمويون دست الخلافة بعد أمساكهم بزمام السلطة فحدثتهم أنفسهم بتبديل مبدأ تسليمها عن طريق الانتخاب لكي يتوارث الخلافة الابن عن ابنه. ورفض سبط الرسول كما هو مشهور في تاريخ مبايعة يزيد بن معاوية بالخلافة وثار عليه. والإمام الحسين عند الشرقاوي فارس الشجاع يدافع عن العدل وهو حامى الفقراء يدعو إلى مساواة بين الناس. وفى رأيه أن الخليفة يجب أن يختاره وينتخبه الفقراء.

وتبدو أكثر ((عصرية)) الرواية الأخرى للشرقاوي الصادرة قبلها بأربعة أعوامة وهى ((الفتى مهران)) حيت تجرى حوادثها في مصر القرن الخامس عشر. وبطلها مهران هما نسخة عربية من روبين هود فهو زعيم الفلاحين المنتفضين على تعسف الإقطاعيين المماليك ويعلن هدفه استئصال كل ضيم وقهر و قهر واضطهاد و اضطهاد وإقامة العدل الشامل وتحقيق شعار(للمحتاج ما يحتاج لاما يستحق). وطالما أطلق هذه النداءات احد الشخوص المخترعة لم يواجه ذلك الاعتراضات . ولكن حين نسب الشرقاوي في ثنائيه عن الحسين إلى الإمام أفكارا اشتراكية وخطبا مشبعة استدعى ذلك توجيه العديد من المؤاخذات إلى المؤلف أثناء المناقشات التي احتدمت على صفحات الجرائد والمجلات المصرية عقب نشر الثنائية رأس .ورغم حفاظ الشرقاوي في الأساس على وصف جهاد الحسين ومصارعة وفق روايات التدوين التاريخي الإسلام لم يسلم من الاتهام بتحريفه شخصيته الأبطال الرئيس وتشويه صورته ودار النقاش بأوسع شكل حول قضايا مدى السماح بالتناول الحر لشخصيته حقيقية من التاريخ ولواقع وما الذي يمكن اعتباره المسرحية تاريخية بالمعنى التام لهذا التحديد .(5)

ولدى الرد اليوم على أمثال هذه التساؤلات من المهم تحديد مواقع الانطلاق في النظر إلى هذا النتاج أو ذاك . في حالة الانطلاق من معايير الواقعية على المؤلف في تصوير الماضي التمسك الصارم بالحقائق التاريخية وتفادي النزعة الذاتية في تقييم الأحداث المعروضة وحين اللجوء إلى الخلق الفني جعله منسجما مع الحقيقة التاريخية . بيد أنه لدي الانطلاق في تناول النتاجات من موقع الرومانسية لا تلعب قيمتنها من حيث المعرفة التاريخية دورا كبير إلى ذالك الحد وينمو كثيرا عنصر موقف المؤلف الذاتي إزاء أحداث الماضي وأنشطة الأبطال التاريخيين الواقعيين. وبعبارة أخرى تنطق شخوص المؤلف المسرحي الواقعي مسرحياته التاريخية على خشبة المسرح إما بما نطقت به تلك الشخصيات التاريخية ولكن كان يمكن أن تنطقه. أما الرومانسي فانه يضع على ألسنة أبطاله وشخوصه العبارات التي يريد هو قولها اليوم دون حرص خاص على مدى انسجامها مع العصر الذي يصوره وأولئك الأشخاص أنفسهم. وكما طالب الشاعر

الروسي العظيم بوشكين فان المؤلف ينبغي الحكم عليه وفق القوانين التي رسمها هو نفسه واعترف بها.

والشرقاوي الذي ولج التأليف المسرحي بعد استقراره ككاتب واقعي أظهر نفسه هنا في النوع الأدبي الجديد عليه وهو الدراما المسرحية التاريخية رومانسيا يصور الماضي البعيد على النحو الماثل في تصوره الشخصي . ولدى ذلك من الأهم كثيرا عند الشرقاوي انسجام مسرحياته التاريخية مع الحاضر ومع المشاكل السياسية والاجتماعية الآنية التي يواجهها المجتمع المصري عقب الثورة.

ويتخذ نفس الموقف حيال وضع المسرحيات التاريخية أيضا العديد من المؤلفين المسرحيين والمخرجين الآخرين خارج حدود مصر. فمثلا قال المغربي الطيب الصديقي: ((سألوني لماذا التاريخ؟ وهل عصرنا في حاجة إلى أن يبعث موتاه ؟ كان جوابي، نعم، فبدلا من أن ننظر إلى هذا القرن اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم نفضل ذلك. ثم إن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي يعد إهمالا لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه، ونكرنا لأعمال أجيال سابقة، تحملت أحيانا أنبل التضحيات ولو بإراقة دمائها. إننا لا نقبل الدراما التاريخية إلا كحقيقة مستجدة تربط الماضي بالحاضر... فان التاريخ لا يعد مجرد لوحة خلفية، بل حقيقة سياسية واجتماعية))(2) ويغدو التناسب مع العصر المعيار الرئيسي لقيمة هذه المسرحية التاريخية أو تلك. جاء في مجلة ((السينما والمسرح)) الصادرة ببغداد التساؤل: ((هل يعتبر لجوء الكاتب المسرحي إلى الموضوعات الأسطورية أو التاريخية هروبا من الواقع الحي الراهن ؟ ليس ذلك صحيحا تماما . فقد يكون الشكل التاريخي أو الأسطوري حيلة فنية بارعة للوصول مباشرة إلى أعماق الحاضر وطارحا للقضايا الاجتماعية الواقعية التي تمس وجدان الإنسان المعاصر وتعبر عن واقع حياته اليومية . وليس مطلوبا من المؤلف المسرحي أن يتحول إلى (مؤرخ) يعيد سرد الأحداث والوقائع التاريخية فوق المنصات المسرحية، بل المطلوب منه أن يقدم رؤى فنية وفكرية جديدة)) (6). والدراما المسرحية الرومانسية المعاصرة كتتمة وتكملة وتطوير لاحقة للمسرحيات التاريخية من تأليف أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيزة أباظة ومحمود تيمور وجدت انتشارا واسعا في معظم البلدان العربية وتصلح مثالا على هذا المسرحية التاريخية للكاتب التونسي الحبيب أبو العريس (مراد الثالث) والتي تتحدث عن الأمير الأخير من سلا له المراديين الذين حكموا خلال القرن السابع عشر وهو بعد تسنمه العرش وتوليه الحكم أخد ينتقم من أعدائه الذين حاولوا في الماضي عرقلته عن الوصول إلى دست الحكم والأخذ بزمام السلطة. ولكنه لدى امتشاقه حسام البطش والقصاص ضد المجرمين وأعوانهم الذي كانوا يحيطون بالعرش لم يعد بإمكانه الكف والتوقف فيخل بالوصية القديمة القائلة : حين تحارب الوحش حاذر أن تغدو آنت نفسك وحشا. وسلطة الحكم الفردي غير المحدودة تحيل في خاتمة المطاف أي حاكم إلى مستبد دموي ظالم وغاشم وعدو لشعبه وتلك هي خاتمة هذه الفاجعة القاتمة والى جانب المسرحيات الرومانسية التي يمكن اعتبارها تاريخية والعائدة إلى قلمي المؤلفين المسرحيين السوريين احمد يوسف داوود وصدقي إسماعيل أو واضعي المسرحية اللبنانية الموسيقية الغنائية الأخوين رحباني أو الشاعر السوداني محمد الفيتوري وبعض

الآخرين سواهم حصلت على الانتشار الواسع مسرحيات مكتوب أيضا على أساس من المحتوى المأخوذ من التاريخ. وفيها يمكن حتى أن تظهر شخصيات حقيقية غير أن الروح التاريخية هنا اقل منها في فترات المسرحيات الإرشادية للمتنورين العرب خلال النصف الثاني من القرن الماضي. ويمكن ذكرا العديد من هده المسرحيات وتدخيل في عدادها مثلا جميع المؤلفات المسرحية تقريبا المكتوبة بقلم المؤلف المسرحي التونسي عز الدين المدني وبضمنها مسرحيته ذات الفصلين: ((مجلس الزنج)) وكانت الخلفية التاريخية لها ثورة الزنج في القرن التاسع. وفي هذه المسرحية تظهر بجوار الأبطال المخترعين الشخصيات الحقيقية أيضا ومنها شخصية علي بن محمد قائد هده الثورة و المؤرخ العربي الشهير الطبري. ولكن وجودهما إنما يزيد من لا تاريخية المسرحية. وفى سير الأحداث فإن الزنوج بعد نيلهم الحرية عن طريق النضال المسلح سرعان ما يقعون في تبعية اقتصادية إلى أسيادهم السابقين وعل رأسهم الخليفة العباسي .وقد ذهب القرض الضخم الذي منحهم إياه على تشييد القصور و المباني الحكومية وعلى الإجراءات الديوانية التي لانهاية لها ولم يعد لديهم ما يسددون به أقساط الديون وفوائدها إذ لم يتح لهم رفع مستوى إنتاجية العمل ولا مال يدفع للخبراء الكثيرين القادمين من بغداد لتقديم العون التكنيكي وظل الشعب كما كان من قبل يعاني الجوع وشظف العيش والبلاد تمزقا الإضرابات والقلاقل والاضطرابات بلا عد ولا حد ...وينبه المؤلف المشاهد في فطنة وبراعة وبشكل مفهوم إلى تلك المشاكل التي تشخص بكل تعقيدها أمام العديد من البلدان السائرة على درب التطور المستقل.

وفي مسرحية توفيق الحكيم (السلطان الحائر) لا تشارك الشخوص التاريخية رغم أن مصدر المحتوى كان أحداثا حقيقية وقعت خلال القرن الثاني عشر في القاهرة حين طلب قاضي القضاة أن يدفع إلى خزانة الدولة ثمن أحد أمراء المماليك (8) بيد أن غياب الشخصيات الحقيقية لا يغير من طابع الرواية. وينبغي أن يرى في مصير الحاكم المملوكي الذي وجد نفسه أمام الخيار فأما يؤكد سلطته بالقوة وأما أن يعتمد القانون انعكاسا للصراع السياسي في العالم المعاصر. وقد أصر توفيق الحكيم نفسه على مثل هذا الفهم بالذات لمسرحية. و أوضح في مقدمته القصيرة للمسرحية أن فكرتها ولد ت في أثناء فترة مكوثه بأوروبا حيت كان ممثلا عن مصر في منظمة اليونسكو. وهناك شاهد رأي العين المعركة الضارية للعقل البشري مجسدا في هيئة الأمم ضد اللاشرعية والجنون لدى أولئك الذين يلوحون بالقنبلة الذرية والهيدروجينية. فمن الذي سوف يحرز النصر ويحوز الغلبة؟ وضع هدا المؤلف وهدا السؤال في إطار شرقي قديم (7).

وليست بأقل شفافية الاستعارات المجانية في الكوميديا الساخرة الهجومية للمؤلف المسرحي السوري ممدوح عدنان ((محاكمة الرجل الذي لم يحارب)). وأحداثها تجري كأنما في عصر الخلافة ببغداد خلال القرن الثالث عشر حين بدأت من الشرق حملة المغول لقوات الخان هولاكو. وتجري على خشبة المسرح إجراءات المرافعات القضائية . ويتربع على كرسيه الوثير القاضي المتناوم وفي يده الحكم المكتوب مسبقا وهناك المدعى العام والمحامي.وفي قفص الاتهام شخص متهم بأنه لم يشارك بأداء واجبه في خوض المعركة ضد

العدو. ويساعد استجواب شهود العيان على تبيان السبب في تقاعسه عن القتال. ويبدو انه كان جائعا يتضور من غائلة السغب كما انه لم ينل حظه اللازم من التدريب علي القتال واستعمال السلاح.بل وليس هو وحده الذي كان علي هده الحال. فحتى أولئك الذين كانوا يحسنون الضرب بالسيف وامتشاق الحسام وكانت لديهم دربة حسنة على القتال انسحبوا من حومة الوغى ممتثلين بانصياع إلى الأمر الصادر إليهم بالانسحاب... ويبدو أنه بغض النظر عمن يظهر علي خشبة المسرح من شخوص وهل هم أبطال متصورون أم شخصيات حقيقية فان أمثال هذه النتاجات حيث يستخدم المؤلف المسرحي المضمون التاريخ كأنما نقلت مشاكل العصر إلى الماضي أمثال هذه النتاجان من الأصوب إدخالها في عداد الاستعارات التاريخية.

ولا يتغير الوضع أيضا حين يتوجه المؤلف المسرحي بحثا عن المضامين لنتاجاته لا نحو التاريخ وإنما نحو الحكايات العربية أو أساطير الأولين العريقة. وكثيرا ما يتصرف هذا النحو سعد الله و نوس وتصرف علي هذا النحو أيضا مؤلف سوري آخر هو رياض عصمت في مسرحيته التراجيكوميديا(لعبة الحب والثورة) مستخدما المحتوى المعروف من حكايات (ألف ليلة وليلة) عن هرون الرشيد الذي تعود التنكر في ملابس بسطاء الناس والتجول متنزها بصحبة وزيره في شوارع بغداد ليلا ملاحظا كيف يعيش أفراد الرعية .والسلطان في مسرحية رياض عصمت (وهو هنا متروك بلا اسم محدد) يسلب عرشه وتاجه بسبب نزهاته الليلية هذه ويغصب السلطة في البداية وزيره ثم رئيس الحر س .وخلف دسائس القصور ومكائدها يتكشف لعيون المشاهدين خطر ابتعاد دسائس القصور ومكائدها يتكشف لعيون المشاهدين خطر ابتعاد الحاكم عن مرؤوسيه و خطر الانقلاب غير المؤيد من قبل الشعب بأسيره والذي لا يؤدي سوى إلى استبدال الطاغية المستبد بطاغية مستبد آ خر وله دلالته التحذير الذي يوجهه واضعو العرض المسرحي إلى جمهور المشاهدين الجالسين في الصالة قبل إنزال ستار الختام وهو: (هذه القصة لم توردها كتب التاريخ و لكنها قد تكون قد حدثت بشكل أو بآخر وقد تحدث من جديد مرة أخرى. عندئذ سيفقد الأب ابنه والأخ أخاه و المرأة زوجها... الدم سيصل إلى الركب . حاولوا أن تمنعوا حدوث ذلك!) (9). و في مسرحية المؤلف المسرحي المصري سعد الدين وهبة ((يا سلام سلم...الحيطة بتتكلم)) استخدمت الأسطورة القديمة عن جدار في حي قديم من أحياء القاهرة نطق على حين غرة. وأبطال المسرحية هم السلطان وأفراد حاشيته سرعان ما أدركوا الخطر في أن الجدار إذ أخذ يوضح للناس أفراد الشعب مدى فداحة المظالم التي يتعرضون لها إنما يحرضهم على العصيان وخلع الطاعة لأهل السلطان. وهم يتوجهون إلى ذلك الجدار ويكتشفون خلفه امرأة هي التي تحدث الناس بالحقيقة ويحاولون استمالتها إلى جانبهم بالترغيب والتهريب طالبين منها أن تغدو بوقا من أبواق الدعاية الرسمية. نشرت هذه المسرحية عام حين بذلت حكومة الرئيس أنور السادات التي كانت قد تولت السلطة لتوها الكثير من الجهود بغية

استمالة الفئة المثقفة الإبداعية إلى جانبها. وفي حالة تذكر ذلك تغدو جميع الأوهام التي استعملت فيها واضحة ناصعة وحقيقة واقعة .

وكل هذه المسرحية (مجلس الزنج) و (السلطان الحائر) و (محاكمة الرجل) و (لعبة الحب والثورة) و((يا سلام سلم...الحيطة بتتكلم)) هي امثولات سياسية بنيت على أساس مبدأ الحدوتة وهي تنقل المشاكل المعاصرة التي يريد المؤلفون عرضها على العالم إلى الماضي السحيق أو حتى إلى الأسطورة بغية جعلها عن طريق حذف ما هو صغير وتافه أكثر تجليا ووضوحا. وهذا يقرب نتاجاتهم إلى التأليف المسرحي بقلم برتولدت بريخت الذي كان له ولا يزال تأثير كبير على المسرح العربي المعاصر. والعديد من المؤلفين المسرحيين والمخرجين العرب المعاصرين يعدونه معلمهم الذي يتعلمون على يدية ((كيفية معالجة القضايا السياسية الملتهبة وتقديم ذلك بأعمال فنية أصيلة دون السقوط بالمباشرة الساذجة)). (10) ويمكن تفسير اهتمام المؤلفين المسرحيين العرب بالمسرح السياسي ونجاحاته لدى الجمهور الواسع برده قبل كل شيء إلى الوضع الراهن في الشرق الأوسط الذي لا يزال على مدى العقد الثالث من السنين باطراد إحدى اسخن بقاع كوكبنا. يخاطب المسرح السياسي أفئدة وأذهان العرب الذين بقي بينهم قليل من الناس الذين يبدون موقف اللامبالاة إزاء القضايا الآنية لحياة بلدانهم الداخلية و الخارجية. ولهذا يبدو حافلا إلى حد كبير كهذا جمهور هذا النوع من المسرحيات.

***

ومن الممكن أن ينتظر في المستقبل الأقرب من المسرح العربي أيضا ظهور النتاجات التي ستدخل إلى كنز نفائس التأليف المسرحي العالمي.والضمانة على هذا هي سعة النطاق بشكل منقطع النظير ولم يسبق لمثيل لقضية المسرحية في البلدان العربية وعشرات الفرق المسرحية الاحترافية و مئات فرق الهواة و المستوى الرفيعة للمهارة الإخراجية و التمثيلية والأمر الرئيسي الحب نحو المسرح من قبل الجماهير الشعبية الواسعة.

المراجع

1. توفيق الحكيم.سجن العمر . القاهرة.1964
2. أديب السلاوي. المسرح المغربي من أين وإلى أين. دمشق .1975
3. ياسين النصير.توفيق البصري و الموت قبالة البحر.((الأقلام))1985،العدد.6
4. شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر 1850–1950. القاهرة .1957
5. أحمد محمد عطية .في المحتوى الثوري لأدب الشرقاوي.((المجلة)).1970
6. المسرح العربي . حكاية بلاد نم نم.((السينما و المسرح))1978،العدد.3
7. أمين الخولي.((السلطان الحائر))بين الفن و التاريخ((المجلة))،1962،العدد.62

8. توفيق الحكيم.السلطان الحائر. القاهرة .1960
9. رياض عصمة. لعبة الحب و الثورة.دمشق .1978
10. لميس العماري. أكومي يتحدث عن البحث عن درامة جديدة في العالم الثالث.(الحياة المسرحية) ،1981،العدد15.16.

ميكولسكي

سبل تكوين النثر الروائي الفلسطيني:

التقاليد و العصر

يرتبط الأدب الفلسطيني ارتباطا وثيقا بنضال الشعب الفلسطيني من أجل الحفاظ على وجهه القومي و أصالته القومية وهو معروف على نطاق واسع سواء في العالم العربي أو خارج حدوده. و الكتاب الفلسطينيون لدى تناولهم مشاكل العصر الملتهب ليس من النادر اعتماده على التقاليد الفنية للماضي العريق السحيق وفترة القرون الوسطى مؤكدين بذلك الصلة التي لا انفصام لها للأدب الفلسطيني المعاصر بالأدب العربي الإسلامي الذي لا جدال في أهميته التاريخية العالمية.

و تلاحظ النزعات المماثلة سواء الآداب العربي المعاصر الأخرى أو في آداب العديد من بلدان الشرق. وقد كتب بهذا الصدد تشيليشيف وهو أحد الباحثين السوفييت في مجال الاستشراف ضمن مقالة نشرتها له مجلة سوفييتية متخصصة في الشئون الأفروآسيوية: ((إن الصلة العضوية بالتقاليد وكذالك التوارث من أهم الخواص المميزة لمجمل العملية التاريخية-الثقافية في الشرق.وكل مرحلة تطرح مهامها التي تتطلب البحث عن التفاسير الجديدة للماضي التأمل الانتقادي و الإتقان الإبداعي لتقاليد))(1).

وتشكل مثالا ساطعا للاعتماد الواسع على التقاليد الماضي بغية أنجز المهام الفنية و الاجتماعية الآنية لليوم الحاضر في الأدب الفلسطيني رواية الكاتب و الشخصية الاجتماعية أمين حبيبي((الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)) المنشورة خلال فترة الأعوام 1972-1974والتي أعيد طبعها مرارا بعد هذا.

والقضية حول دور ومكان التراث الثقافي العربي في إبداع أمين حبيبي وبضمن ذلك فروايته عن المتشائل يزيدها أهمية إن هذا الكاتب نادى مرارا في الصحافة العربية داعيا إلى صون التراث الثقافي العربي وإحاطته بالعناية الحريصة و إلى استخدامه النشيط في الأدب الفلسطيني المعاصر مؤكدا الأهمية التاريخية- العالمية للثقافة العربية- الإسلامية.فمثلا قال أميل حبيبي ذات مرة مجيبا على أسئلة مراسل المجلة ((فلسطين الثورة)):لا ينبغي أن نخجل من تراثنا(يعني: الثقافي- كتاب المقالة)بل على العكس ينبغي علينا أن نستخدمه ونفيد منه))(3).

قبل الانتقال إلى تحليل أسلوب الكاتب في استخدام عناصر الثقافة العربية الإسلامية في نص الرواية نعمد إلى تذكير القارئ بإيجاز بهذا النتاج . تتحدث هذه الرواية عن مصير رجل فلسطيني يدعى سعيد أبا النحس المتشائل.وقد عاد خلسة بعد طرد الصهاينة معظم الفلسطينيين من ديارهم إلى داخل دولة إسرائيل وسخر نفسه في خدمة المحتلين كما كان قد فعل من قبل أبوه الذي لقي مسرعه بالصدفة عند الحدود.ويبدو سعيد هذا واحدا من قادة اتحاد العمال الفلسطينيين الخاضع للصهيونيين وفي واقع الحال عميلا أجيرا استفزازيا لدى البوليس السياسي الإسرائيلي.

وعلى مرأى ومسمع من المتشائل– الابن يطرد الجنود الإسرائيليون إلى خارج فلسطين المحتلة الفتاة التي أحبها سعيد منذ عهد التلمذة.وحتى هذا الاعتداء على أعز ما لدي لم يوقظ في نفسه السعي إلى مجابهة المحتلين بالمقاومة.وبعد مرور بعض الوقت يتزوج سعيد أبو النحس من امرأة أخرى اسمها باقية ويولد لهما ابنهما ولاء.وتقص الزوجة باقية عن زوجها ثم على ابنها أن في البحر القريب من قريتها حيث عاشت قبل العدوان الصهيوني كنزا دفينا. وكبر ولاء الذي تميز عن أبيه باستعداده لخوض النضال المسلح ضد المعتدين الغاشمين و أراد الحصول على الكنز.وظهر المخبئ في البحر ليس جواهر وإنما هو سلاح.ويحاول الجنود الإسرائيليون إلقاء القبض على ولاء. ويحضر((أسياد)) الزوج الوالدين إلى مكان الحادث لإقناع ولاء بإلقاء السلاح وتسليم نفسه ولكن الوالدة تنظم إلى ابنها. ويختفي الابن و أمه في البحر. ولا يستطيع لا سعيد و لا أسياده وحماته معرفة ما إذا كان قد هلكا أو سلما.وسرعان ما يزج بسعيد الذي أبهضت كاهله المصيبة في السجن حيث يصادف صنوه الفلسطيني الشاب من رجال المقاومة أي الذي يحمل نفسه اسمه. وحين يخرج المتشائل من السجن يبدأ يدرك أنه قد أضاع حياته بخدمته غاصبي الوطن ومستعبديه .وعلى غير انتظار تعثر عليه بنت تلك الفتاة التي عشقها في صباه وهي الآن متوفاة. ويتضح أن سعيد الذي إلتقاه المتشائل في السجن هو الأخ الشقيق لهذه البنت. ويحس سعيد أبو النحس وكأنه ولد من جديد لكي يعيش حياة جديدة ولكن الجنود الإسرائيليين يطردون هذه المرة الفتاة بنت حبيبة صباه أما المتشائل فيجد نفسه مرة أخرى عاجزا عن مجابهتهم بالردع وكيل الصاع لهم صاعا أو صاعين. وهو إذ يعتريه الانكسار ويروح فريسة القهر نهائيا تحل به لوثة العقل فيجن ثم يدركه الموت. وهذه الرواية عبارة عن رواية في رسائل كأنها أرسلها بطل الرواية إلى مؤلفها الذي ينشرها على الناس. ولهذا تمثل في نصها على أقل تقدير وحدتان للتأليف والأسلوب تشكلان كلا واحدا للرواية وهما حديث المؤلف الأدبي – الفني وأسلوبية مختلف الأشكال القصصية نصف الأدبية للحديث الواقعي اليومي متمثلا في الرسائل واليوميات وما أشبه (4). وتشغل رسائل المتشائل القسم الأكبر من حجم نص الرواية وفيها يتجسد موضوع الرواية أما حديث المؤلف فهو بمثابة التعليق على الرسائل والإطار المحيط بها و الذي يكتنفها على سبيل الشرح و التفسير و حجمها صغير جدا بالقياس إلى حجم الرواية العام وكثيرا المتشائل قال أو قائلا و هذه الصيغة قال أشبه ما تكون بالإسناد وهو الشكل التقليد المعروف في علم الحديث و في تدوين أخبار التاريخ . أما في الخاتمة فيدعي المؤلف و كأنه مجرد ناشط وناشر لهده الرسائل انه جد في البحث وطلب علمه يعتر على من بعث إليه بهده الرسائل ويحكي نادرة مجنون و المحامي التي تكشف عن

البطلان في طابع الادعاء حول موارد في هده الرواية ويلعب الإطار دورا هاما في الرواية أميل حبيبي فأنه يفصل المتصور (وهو المضمون الوارد في رسائل المتشائل) عن الواقع الراهن ويربط عالم الرواية المتخيلة بالشخص القائم فعليا وهو المؤلف أميل حبيبي. ويدخل المؤلف في نص الرواية الأساسية نوا در و حكايات معروفة و مشهورة يسردها أبطال الرواية ومنها مثلا حديث مدير المدرسة التي تلقى فيها التحصيل التعليمي بطل الرواية عن تاريخ مدينة عكا التي تعاقب على أرضها الغزاة الفاتحون وهدا الحديث يقطع بعبارات لاستحسان و التساؤل من السامع أما المحدث فانه يردد عبارات من قبيل«يا ولدى » «يا بني».

ويتضمن حديث باقية عن السر العائلي كذلك مخاطبة المستمع بنداء «يا ولدي اللطيف» ،«يا عزيزي». وبهذه الوسائل يضع المؤلف الوحدة التأليفية – الأسلوبية لحديثه. والأسلوب التأليفي بإيراد النوادر والحكايات في نص الرواية معروف منذ القديم في الشرق . وإنه لمشحون بأمثال هذه المقتبسات الكتاب الشهير (ألف ليلة وليلة)(5).

واد يقتبس أميل حبيبي في رواته الأحاديث والنوادر من الكتب القديمة المعروفة إنما يتبع تقليدا مرعيا قديم العهد في الأدب العربي. وهو في الوقت عينه يصوغ منها ومن نصه كمؤلف سبيكة أسلوبية لوحدة الرواية التي تجمع ما بين المقتبسات المنقولة الحوادث والأحداث التي تشكل صلب الرواية وقوامها. وعليه فان المؤلف أميل حبيبي يضع نتاجا أدبيا جديدا قائما برأسه في حين يعتمد الأخبار المنقولة والرسائل المنحولة ليؤلف منها وحدة روائية متكاملة متعددة المناحي في أساليب النقل والسرد جامعا مابين التقليد الأدبي للوصف التاريخي من ثقافة الماضي والأسلوب العصري في وضع العقدة وحلها وسبك الحبكة في الفن القصصي الروائي الحديث.

وتلعب دورا ملحوظا المقتبسات المحبوكة في النسيج اللفظي لهذه النتاج الأدبي كتب الأدب العربي – الإسلامي التراثية. بعد اليأس من العثور على الكنز يكتب هذا الرجل المزعوم صاحب الرسائل التي يدعي أنها أرسلت إلى ناشر الرسالة وهو مؤلفها أنه حول اهتمامه كله إلى هذا ((البحر بلى ساحل)) كما عبر الشاعر الصوفي محيي الدين بن العربي. ثم يرد في الرواية مقتبسا ذلك البيت من الشعر بكامله وهو الذي نقل منه هذا التعبير (2). ولدى التأمل في المصير المؤلم للإنسان الذي كان ممكنا إن تنتقل روحة بعد الوفاة بالحلول والتناسخ إلى الجسم هرة مثلا يكتب المتشائل قائلا ((وأنت أيضا كالعربي في قصيدة المتنبي عن شعب بوان ستغدو((غريب الوجه واليد واللسان)) (2). ويستخدم أميل حبيبي في هذه الحالة الإشارات إلى الأبيات على سبيل الاقتباس والتضمين ربطا للأدب العصري بالأدب التراث. كما أنه يعمد إلى السجع في التسمية نسجا على منوال القدامى في وضع عناوين الكتب المسجوعة وهو الأسلوب المعروف المألوف العربي الإسلامي للقرون الوسطى وذلك عند وضعه العناوين لبعض فصول الكتاب. فالفصل الثاني من الكتاب الثاني للرواية يحمل هذا العنوان ((الشبه الفريد بين كانديد وسعيد))(2). وهذا على غرار عناوين الكتب المغروف المسجوعة ومنها مثلا ((بدائع الزهور ووقائع الدهور)) لابن إياس أو ((تحفة النظار في

غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)) وهو رحلة ابن بطوطة المشهورة وغير هذا كثير ومعروف.

والفصل السابع من الكتاب الثاني نفسه للرواية يحمل عنوان ((كيف أصبح سعيد ((ذا سرين)) . وهذا على النمط المعروف في التراث من الألقاب والأسماء التي تتضمن صيغة المثني ومنها ذو النورين وذات النطاقين (أسماء بنت أبي بكر الصديق) وصاحب الرئاستين وشيخ العراقين (عراق العرب وعراق العجم) وهلم جرا وهكذا دواليك. . ويقتبس أميل حبيبي في كتابة أيضا على سبيل التضمين مقاطع بكاملها من النثر القديم الوارد في التراث وكذلك أبيات الشعر من قصائد معروفة. فهو يستعير في حديثه على لسان مدير المدرسة الذي يمنع سعيدا من اللقاءات مع يعاد ما ذكره الرحالة الأندلسي ابن جبير في رحلته الشهيرة من عبارات في ذم مدينة عكا بأنها قد غرقت في الفكر و الشرور و اللاشرعية وأنها مدينة ذميمة قذرة تملأها الفضلات و الأوساخ (2). رغم أن هذه المدينة معروفة مند القديم بنظافة شوارعها و محلاتها و حسن أخلاق أهلها و نقاوة طباعهم و سجاياهم و لكن الحسناء لا تعدم ذاما وما زالت الأشراف تهجى وتمدح كما ورد في التراث أيضا. و بهذا يسخر إميل حبيبي بعقلية هذا المدير و تدخله غير المقبول في شئون التلاميذ و حياتهم الشخصية .وفي مرة أخرى متناولا مواضيع المدرسة أيضا يتندر إميل حبيبي بمدرس اللغة العربية الذي طلب من المتشائل أن يدون مستنسخا عشرين مرة مقاطع إحدى قصائد امرئ القيس. ثم يورد إميل حبيبي في الرواية لحاجة في نفس يعقوب مقاطع طوالا من هذه القصيدة وفي الفصل الرابع من الكتاب الثاني للرواية كيف سبقت العروبة الأصيلة بالتشمير عصر التشمير يورد المؤلف في معرض حديثه عن قرية فلسطينية غصبت أراضي أهاليها ليستغلها سكان مستوطنة يهودية قريبة حادثة معروفة قديمة وأبياتا من شعر أبى نؤاس ثم يعطف إلى ذكر مجلس الأمن الدولي و قراراته .و كل هذه الاستعانة بالتراث تساعد المؤلف في تشديد المفعول للمعنى المقصود .و مثل ذلك حديث يعاد إلى المتشائل بان الشيوعيين يستخدمون البيت المعروف إلى حد الابتذال ..كالعيس في البيداء يقتلها الظمأ والماء فوق ظهورها محمول كعنوان لأحد مناشيرهم متحدثين فيه عن حجز الإسرائيليين أهالي الناصرة مانعين إياهم من شرب الماء وهم تحت الشمس اللاهبة يكاد يقضي عليهم العطش من ساقية قريبة. وعلى هذا فان اقتباس المقاطع من نصوص الأدب الجاهلي والعصر الإسلامي يستخدمه إميل حبيبي لتقوية المعنى من سخرية أو سواها (كسخرية من ممارسات أعضاء أسرة التعليم أو تعرية وفضح الرجعية العربية والصهيونية). وهذه المقاطع المقحومة في النص تكسبه معنى إضافيا إذ توسع موشور دلالاته وتجعلها تشمل تلك الظواهر التي تغدو في الرواية موضع سحرية أو تعرية. ويلعب دورا مغايرا المقطع الآخر المقتبس من رحلة ابن جبير في وصف الريح الشرقية التي لا تهب على ميناء عكا إلا في الربيع والخريف . فان هذا الوصف الهادئ الرصين الرزين للمؤلف الأندلسي يخفف من شعور القنوط المستحوذ على نفس المتشائل وهو جالس على شاطئ البحر يتذكر عقيلته ونجله الضائعين (2 .6).

و كثيرا ما تذكر في هذا الكتاب الأمور الأدبية والدينية التي تلعب دورا هاما في عرض حبكة الرواية من حيث السرد والوصف وطرح المحتوي و المضمون.

يبدأ المتشائل في سرد أخبار مغامراته يذكر أنه يتهيأ للتحدث أفظع وأعجب ما وقع للإنسان منذ عهد عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة الأمريكية (2). والمؤلف إذ يقرن ضمن اطر عبارة واحدة شخوصا من القرآن ويورد اسم النبيين موسى وعيسى مع عقلية جونسون يسعى إلى إضفاء العنصر الفكاهي على حكايته. ويخدم الغرض نفسه كما يبدو إعلان سعيد المتشائل بقوله أن(عصرنا من أعجب العصور منذ هذه عاد وثمود) (2).

ولدى الحديث عن الوليات والمصائب التي وقعت في نصيب قرية برطعة الفلسطينية التي تقاسمتها إسرائيل والأردن يقارنها إميل حبيبي على سبيل التشبيه بالطفل في الحكاية الشهيرة الواردة في التوراة عن عدل وفطنة سليمان الحكيم وثاقب دهنه وعدالة قضائه(2).

ويسمى إميل حبيبي على سبيل التندر ضرب السجانين للمتشائل بأنه بمثابة منافسة ومطاردة شعرية جديدة ومناظرة لم يعرف لها العرب مثيلا منذ أزمان حرب داحس والغبراء(2). وفى الرواية العديد من الإشارات إلى مشاهد من حكايات (ألف ليلة وليلة). ومن المواقف المكررة في (الحوادث العجيبة والوقائع الغريبة...) موضوع الباحثين عن الكنوز الشبيه بما هو وارد في (الليالي العربية)) (2،5).

ويقص المتشائل على الصبي ولاء حكايات من ((ألف ليلة وليلة)). (2)

ولدى الدخول إلى قرية فلسطينية بغية تأليب أهاليها بوحي وأمر من السلطات الإسرائيلية ضد الشيوعيين يشبه الشخصية الرئيسية نفسه بالأمر موسى بن نصير والقرية التي هجرها أهلها بمدينة النحاس التي عثر عليها موسى بن نصير في الصحراء منفذا أرادة الخليفة عبد الملك بن مروان (2 ، 9). وباقية زوجة المتشائل حين تحاول إقناع ابنها ولاء بإلقاء السلاح تذكره بالسندباد البحري (2). وكثيرا ما تذكر في الراوية شتى الشخصيات التاريخية وحقائق التاريخ العربي مثل السلطان المصري بيبرس وكذالك قطز (2).

والمذبحة التي أقترفها تيمورلنك في بغداد عام 1401 (2) والسلطان صلاح الدين الأيوبي (2) والحملات الصليبية (2) والعلماء المسلمين العباس بن فرناس وابن رشد وأبي ريحان محمد بن أحمد البيروني والحسن بن الهيثم (2) وجماعة إخوان الصفاء وخلال الوفاء (2) وأبي رقوة (2) الذي قاد الثور على الفاطميين.

ويشغل التراث العربي – الإسلامي محلا بارز في رواية أميل حبيبي ((الوقائع الغريرة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)).

أولا – يستخدم أميل حبيب الأساليب التأليفية التقليدية لربط الوحدات التأليفية– الأسلوبية المختلفة في نص الرواية وخلق رواية قصصية عصرية حقا.

وثانيا – تسهم المقاطع والمقتطفات المقتبسة المدرجة في نص الرواية بتهيئة خصوصية الجو الداخلي للرواية من حيث التعبير الحواري.

وثالثا– تكتسب المقتبسات الكاملة المدرجة في نص الرواية من النتاج والأدبي للمؤلفين القدامى جوانب جديدة من المعنى والمغزى وتساعد الكاتب على الكشف بشكل أتم عن مباني الرواية ومعانيها وشخوصها وأحاديثها.

ورابعا– تسهم الواقع والأمور التاريخية–الثقافية العديدة المومى إليها في هذه الرواية بعرض محتواها. وقد اندمجت عناصر التراث العربي–الإسلامي التاريخي–الثقافي عضويا في نظام تركيب الأسلوب لرواية أميل حبيبي. وهي إذ تشكل جزءا منها لا يتجزأ عنها لعبت دورا كبيرا في تكوين أسلوب الرواية الخصوصي (للوقائع الغريبة...).

ويبين تحليل رواية أميل حبيبي أن تقاليد الثقافة العربية–الإسلامية تدخل–وفق التعبير المجازي–في عرق ودم النسيج المشغول على مناول الأدب العربي التقليدي مع إضافة العصرنة وما تتطلبه من مسايرة الأحداث والسير مع الزمن وعدم التخلف عن خطوه من حيث الأحداث والأفكار والمفاهيم وروح التطور.

ويساعد الحفاظ على هذه التقاليد وصونها وكذالك استخدامها الإبداعي على أيدي الكتاب الفلسطينيين على واصلة التطوير اللاحق لأدب الشعب الفلسطيني.

المراجع

1.تشيليشيف.التراث الثقافي والصراع الإيديولوجي.

المقالة الأولى.مجلة(آسيا وإفريقيا اليوم).موسكو 1983.العدد 6 ص 15

2.إميل حبيبي سداسية الأيام الستة الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى. 1980

منظمة التحرير الفلسطينية .دائرة الإسلام والثقافة .

3.فلسطين الثورة .بيروت .العدد 443 بتاريخ 29 كانون الثاني 1983.

4.باختين كلمة عن الرواية. باختين. قضايا الآداب وعلم الجمال.موسكو.1975.ص 75.

5.غرهاردت.فن الرواية .دراسة أدبية ل (ألف ليلة وليلة).موسكو 1984 ص 346 –353.

6.رحلة أبي الحسين محمد بن أحمد بن جبير .ليدن.1907.

7.ديوان امرؤ القيس .القاهرة.1958.

8.أبو نواس.ديوانه.القاهرة.1953.ص212.

9. ألف ليلة وليلة. .القاهرة.1893.

كيريتشنكو

حول بعض الجوانب من التوجه صوب التراث في الأدب المصري.

إن التراث الثقافي لمصر المعاصرة متعدد التراكيب ويضم طبقات عديدة تنتمي إلى مراحل شتى من تاريخ البلاد. فإن حضارة مصر القديمة في عهد الفراعنة والفترة الإغريقية – الرومانية وكذلك الحقبة البيزنطية وأخيرا الثقافة العربية– الإسلامية تشكل مزيجا معقدا بما فيه الكفاية لقيم المادية والروحية.ولدى ذلك يظهر تراث الثقافة العربية –الإسلامية لا في شكل الآثار المعمارية والنصوص المكتوبة التي بلغت إلى عصرنا فحسب وإنما هي أيضا تواصل الحياة في التقاليد الروحية ووجهات النظر المحافظة على قوتها والتصورات في الآراء والقواعد السلوكية والأذواق الاستطيقية (الجمالية)وفي النمط المعاشي المتكون على قاعدة خبرة القرون العديدة لتأويل وتفسير الأحكام القرآنية والنصوص الدينية الأخرى وأحكام الشريعة الإسلامية.ولهذا لدى التحدث عن الثقافة التقليدية بالنسبة إلى مصر يكون المقصود بالذات الثقافة العربية الإسلامية.

غير انه في عصر النهضة الوطنية ونشوء الوعي القومي اخذ الفكر الاجتماعي والسياسي المصري المحفز إلى حد كبير بالتعرف على العلم الأوربي والاكتشافات الآثارية في ارض مصر وجه بنشاط أيضا صوب المجالات المبكرة من التراث الثقافي قبل الفترة العربية الإسلامية والتي بقيت في السابق خارجة عن دائرة رؤيته. وهذه المجالات الثقافية والحضارية العريقة تتخذ مواضع للتأمل من مواقع المعاصرة ويشملها التقليد الثقافي الحي.

وتغدو الأفكار والشخوص المستمدة من التراث حقائق في الأدب وكذلك عوامل للنضال الاجتماعي – السياسي وتعبيرا عن هذا الاتجاه السياسي الإيديولوجي أو ذاك وليس على ندرة أساسا لمذهب معين في الحياة القومية والتاريخ الوطني.

ومن المعروف إن أفكار ما يسمى بالنزعة الفرعونية د عكست أمزجة الروح الوطنية المصرية المحلية وهي التي تجعل نفسها إلى هذا الحد أو ذاك مقابلا للروح القومية العربية.أما مذهب الثقافة المتوسطية(نسبة إلى منطقة البحر الأبيض

المتوسط) والذي خصص فيه دور كبير إلى العناصر اليونانية(الإغريقية) والرومانية من التراث الثقافي فقد نشا على تربة ميل قسم المنورين والمتنورين المصريين إلى تقبل الحضارة الدنيوية الأوربية كمقابل للثقافة لدينية الإسلامية.

وبنفس الوقت فان الدور الغالب وأهمية التقليد الثقافي العربي–الإسلامي في القوام الثقافي لمصر المعاصرة لايجا دل فيهما أحد و يعترف بهما جميع المؤلفين مسلمين ومسيحيين.لقد تبدل المضمون والاتجاه السياسي للأفكار ذات المنطق الثقافي السائدة قي المجتمع تبعا للوضع العام في مصر والعالم العربي.لقد عرف في نطاق واسع في الأدب خلال أعوام السبعينات باعث النص المصري القديم (شكوى الفلاح الفصيح) (حتى لقد صور عنه فيلم تسجيلي قصير)وهو لم يتضمن النزعة السابقة للتاريخ القومي. والنماذج التي أبداها هدا النص للفلاح المسالم الذي ظل على مدى ألف السنين يحرث الأرض ويزرعها وقد أنبت في الأرض نبتة (المصرية.المحارب) والدي يكو من سوء مصيره عبرت لا عن فكرة الجذور الفرعونية للأمة وإنما عن أوزار الحرب (وعلى نطاق أوسع الأعباء الاجتماعية) الجاثمة على كواهل أبناء الشعب البسطاء.

إن التوجه نحو هده أو تلك من مجالات التراث الثقافي لم يكن مطلقا في الأدب الفني مجرد عكس سلبي للأفكار الاجتماعية السائرة والشائعة.ويسهم الأدب بأنشط شكل سواء في النضال السياسي لعصره أو في التأمل الفلسفي للحياة الوطنية والتاريخ القومي.وتهيئ المواقف المختلفة حيال التراث وأساليب استيعابه نماذج من النتائج على أشكال شتى من حيث الأنواع الأدبية.

وقد تغير الموقف إزاء التراث في شتى مراحل العملية الأدبية العصرية.وجرت بصورة متوازية مع التدليل والتغلب على أشكال الأنواع الأدبية التقليدية والقواعد الأسلوبية وصنع النظام العصري الجديد للأنواع الدراسة للتراث بمساعدة المناهج العلمية الأوربية .وأتاح الاستيعاب والاحتواء بشكل نشيط لشتى مجالات وطبقات التراث له أن يغدو في خاتمة المطاف واحدا من مصادر تجديد الأدب.

ومن غير الممكن ضمن أطر مقالة واحدة بالطبع حيى إعطاء الوصف والتصنيف ولو تقريبيا لتلك الوظائف التي تؤديها عناصر التراث الثقافي في الأدب العصري.ويمكن أن تكون على منتهى التنوع الحوافز الفردية والمهام الإبداعية لدى الكتاب.ويلعب في هدا دورا غير صغير هنا البحث عن المجاز الجديد والأساليب التأليفية التي ليس من شأنها أن تكون تكرارا للغربية منها وبوسعها أن تضفي على الأدب المصري تفرده وتبرز لونه الوطني الخاص .وتستخدم قي هدا فروض الحكاية واقتباس الأجنبي منها ومبدأ قدرتها على الرمز والإشارة الموحية كوسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي على حد سواء.وتستخدم لأغراض مماثلة أيضا إمكانات السخرية التي وضعت أسسها في فن المقامة.وليس نادرا أن تكمن وظائف العناصر الأسلوبية المأخوذة اقتباسا من التراث وبضمنها السجع وأسلو التحدث بلسان الرواية المتحدث في الحكاية الشعبية (الراوي) في تبيان وجود الماضي في الحاضر والتأكيد على سبيل التندر الهازئ أو بالمشاركة الوجدانية الشعورية للروح التقليدية في العديد من جوانب المعيشة والوعي لدى المصريين المعاصرين.

ومن الممكن في النثر المصري الحديث خصوصا أفراد نماذج من النتائج ذي الشكل الكبير يسعى مؤلفوها إلى الاعتماد على التراث بغية الإمعان في التفكير التأملي وفهم الواقع ومحاولة إعطاء الأجوبة عن الأسئلة التي يطرحها اليوم الحاضر وفضلا عن دلك إعداد مذهب معين للتاريخ القومي. ولخلق العالم الفني لرواية كهده تستخدم مادة التراث سواء التاريخية منها أو الأسطورية ولكن نقطة الانطلاق لفكر مؤلف الرواية إنما

هو الواقع الراهن.ولدى التعمق في بواطن الماضي ينتقي الفكر الإبداعي منها ما هو قادر في رأي المؤلف على إيضاح ما يجري في أبا من والمساعدة في تحليل المشاكل النية للفرد والمجتمع.

وفي النثر المصري على أقل تقدير ثلاث روايات كبيرة هامة تنطوي على مذهب يتمتع بنصيب من وضوح الهدف والاستقلالية إلى درجة كافية في التاريخ الوطني.هي (عودة الروح) لتوفيق الحكيم و(أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني. وما أكثر ما كتب عن (عودة الروح) وروايات نجيب محفوظ.

كتب عن عودة الروح (سنة 1933) ف حينه كراتشوفسكي قائلا عنها (تكاد تكون أكثر نتائج للأدب العربي في الثلاثينات من حيث الغنى بالتلاوين) (2) ونوه كذلك (بالأسلوب الواقعي) لهده الرواية. بيد أن الدراسات الأدبية النقدية الموسعة المكرسة لها تطرح وجهات نظر مختلفة بهذا الصدد.ولقد عدت هده الرواية منتمية إلى الاتجاهين (5) والرومانسي (3) ووصفها أحد الدارسين الجامعيين في السبعينات (في أطروحته) بأنها النتاج الوحيد في الأدب المصري للرومانسية الثورية. ويمكن تفسير مثل هدا الاختلاف الحاد في الآراء كما يبدو برده إلى الطبيعة المزدوجة المعقدة من حيث التراكيب لهده الرواية. وهي إلى حد كبير من أدب المذكرات والسير الذاتية. وتصور حياة أسرية قاهرية متوسطة.ويختلط فيها وصف المعيشة الحياتية بالدعابة الخفيفة من المؤلف وتندره الساخر بنقاط الضعف الصغيرة والإخفاقات لشخوص الرواية والروح الكوميدية الساخرة في العديد من مشاهد الرواية ومحاوراتها.ويبدو وكأن الخط العام لوصف الأحداث في الرواية ينطق كله والأعلى طبيعتها الواقعية.ولا ريب في قرب (عودة الروح) من تقاليد الرواية العائلية الأوربية.وان كانت الأسرة عند الحكيم هنا لا تتمثل في سرد تسلسل الآباء والأبناء وإنما أفرادها إخوة وشقيقات وقريب حديث السن وخادم مسن مخلص يعد فعليا كفرد من أفراد الأسرة الموحدة المتحابة والمتوادة توسع أطرها لتكون ممثلة للشعب المصري وتغدو تجسيدا للأمة (المصرية).وثمة فيها كثرة من الكلمات المفتاحية المفصلية المشحونة بالعديد من الدلالات مثل (الشعب)و(المعبود)و(القلب)و(الوحدة)و سواها تكشف عن المغزى الخفي الرمزي للشخوص ومعانيها الاستعارية المجازية.ومن دلك إشارات إلى ثورة سنة 1919 وشخصية سعد زغلول زعيمها و(زعيم الأمة).

ويتخذ توفيق الحكيم الفكرة الأسطورية عن الإله الذي يموت ولكنه دوما يبعث حيا دعامة فلسفته عن التاريخ الوطني وتعرض فحواها بين رجل الري الانجليزي و باحث الآثار الفرنسي.ويرى الكاتب تاريخ مصر بأسره تتمة ومواصلة لجوهره القديم العريق متمثلا في الفلاحين المصريين الدين هم الحملة الحقيقيون لروح الأمة.(4) وهنا إشارات إلى خلود الأمة على مر القرون لأنها صنعن قلبها بيدها حين شيدت الأهرامات في رمال الجيزة(4).

وكلمة (الأمة) التي تفهم لدى البعض بمعنى (الملة) الإسلامية وهي عند أغلبية العرب الأمة العربية بمعناها القومي يستعملها توفيق الحكيم كالمصريين في دلك بالمعنى الوطني المحدد بمصر مثل (بيت الأمة) (بيت سعد زغلول) والحكومة القومية أي المصرية.وهو اد يتغنى في روايته هده بصوت النزعة القومية (الوطنية) المصرية وأفكار ثورة سنة 1919 يمد جذور المصريين المعاصرين لتتصل مباشرة بأهل

مصر القديمة ويقيم فلسفته عن الأمة على أساس الأسطورة مفسرا بطريقة رومانسية العملية التاريخية المعاصرة للنهضة الوطنية.

ويمكن اعتبار (عودة الروح) تمهيدا للرواية الفلسفية التي تستعرض المنحنى التاريخي ولكنها هابطة دون مستوى هدا النمط باعتبار أن تفكير مؤلفها مستعرضا الماضي الذي يقيم عليه مذهب التاريخ الوطني القومي لا يبتسم بصفة الوظيفة البنائية.

وعقب مرور ربع قرن ظهرت في عام 1959 رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا) وهي تتضمن محاولة للتأمل الفلسفي في التاريخ على أساس مغاير تماما. وتطويرا للتقليد الذي أرسى أساسه توفيق الحكيم للرواية الفلسفية يواصل نجيب محفوظ رسم خط آخر نشأ كذلك في الثلاثينيات وهو التفسير المعاصر للسيرة.وهو يقتبس من حكاية السيرة الشعبية للقرون الوسطى شخصية الرواية وهو الراوي الذي يقص أحداث وأقوال وأفكار سكان (حارتنا) الأميين مدعيا أنه دونها نقلا عنهم شفاها مع استعراض للشخوص والأحداث التاريخية وإشادة بالأبطال وعظمتهم في أفكار العدل وتوخي خير الشعب.وتنقل العلائق في الرواية من المحور الفردي إلى النطاق العام فتبدو وكأنها موقف الشعب كله.وتختلف الأوصاف الحياتية ممتزجة على مصاف واحد مع الأبطال التاريخيين والأسطوريين في كيان واحد. وبعض شخوصها يمثلون معاني مجردة لا شخوصا نمطية تجسد العلم مثلا والمعرفة التي تحل بلا من العقيدة والفهم الذي يستبدل به الإيمان. ويعترف نجيب محفوظ بالدور الإبداعي الخلاق للاعتقاد الإلهي بالرب الذي نفخ في جسد مخلوقه الروح ووضع في رأسه العقل وهو رأيه أسمى ملكات الإنسان التي تدينه قاب قوسين أو أدنى إلى الجوهر الإلهي ومرتبة الآلهة ولكن دلك يضع بنفس الوقت على كاهله كامل المسؤولية عن تصرفه وسلوكه.والعلم في مفهوم هدا الكاتب هو ثمرة العقل والقدرة التي منحها الله للإنسان على معرفة وفهم العالم المادي المحيط به وإدراك كنهه وفحواه ومبداه ومنتهاه. وهدا يتيح لنجيب محفوظ جعل العلم وريثا للدين في قضية بناء وتقويم المجتمع البشري وبفضل هدا تتحقق الصلة المنطقية لسير الخط العام في هده الرواية.ويمثل جوهر العملية التاريخية التطوير والتعميق والإثراء بشكل مستمر لفكرة العدل (ويتمثل مفهوم العدل بجلاء في دهن نجيب محفوظ وروايته متجسدا في التوزيع العادل من قبل رب الأسرة ورأسها (الجبلاوي) لمدا خيل الوقف على أبنائه) والنضال من أجل تحقيق هده الفكرة. (كما شخصية (عرفة) تمثل العلم كمقابل للدين وكذلك اتجاه المعايير الخلقية الجديدة).

ويعتقد نجيب محفوظ بأن منشأ الدين إنما كان حصيلة أنشطة الأبطال الذين استحوذت على أذهانهم ونفوسهم نزعة السعي إلى إقامة النظام الاجتماعي العادل.ولكن الشعب لا قدرة لديه على صيانة ما هيأه له الأبطال وجبلوه إليه ووضعوه بين يديه.والشعب لا يتحرك ولا يهب للنضال إلا إتباعا لنداء البطل منصاعا إلى إرادته وعزمه ثم يغرق من جديد في سبات اللاابالية وتمزق التفرق الفردي ويغط في غفوته ويسرح في غفلته حين يفقد ذلك البطل المرموق. وبعد وفاة البطل يختل مرة أخرى النظام العادل الذي أقامه لتوزيع الخيرات المادية والمساواة في الملكية ويظهر مجددا الأغنياء والفقراء ويغصب الأقوياء زمام السلطة فيعود النظام الفاسد السابق ويظلم الضعفاء ويزداد بؤس البؤساء.

وإذا كان مفهوم (الشعب) في رواية توفيق الحكيم هو "الأمة" كما اعتاد المصريون منذ أيام منذ ثورة سنة 1919 وزعامة سعد زغلول وقد تغنى هذا الكاتب بوحدة الشعب –الأمة فان نجيب محفوظ يصور الشعب كيانا اجتماعيا مفردا منه المضطهدين المذلين المهانين (وهم سكان الحارة البسطاء وأهلها الفقراء) والمضطهدين المستبدين الظالمين (الناظر والفتوات) ويستشف بقدر كاف مر الجلاء والوضوح في آراء نجيب محفوظ الاجتماعية تأثير وجهات النظر لدى المفكرين الإسلاميين في القرون الوسطى الذين قسموا الناس إلى "الخاصة" أي النخبة و"العامة" أي جماهير البسطاء. وفضلا عن تقسيم المجتمع على أساس المعايير الاجتماعية يقسم نجيب محفوظ الناس أيضا على أساس معايير القدرات العقلية والمزايا الشخصية (فهم أبطال وشعب).

وهكذا فان مذهب توفيق الحكيم التاريخي يقوم على أساس فكرة الوحدة القومية (الوطنية) وخلود الأمة.أما فلسفة التاريخ لدى نجيب محفوظ ففحواها المغزى الاجتماعي ومبدأ خدمة الفرد الذي يتولى السلطة لمصالح الشعب ورعاية أفراده.وفضلا عن ذلك يشعر في هذه الرواية التي نشرت بعد مرور سبعة أعوام على ثورة سنة 1952 بالتحفظ في تقدير النتائج الاجتماعية لهذه الثورة وآفاق مستقبلها.أما جمال الغيطاني مؤلف رواية"الزيني بركات" فانه يقتبس موضوع وأبطال روايته من سرد الأخبار والوقائع التاريخية التي أوردها ابن إياس عن الأحداث في بداية القرن السادس عشر.ومن مشاهد الأخبار حكاية الصراع بين الوجيه المملوكي بركات بن موسى وشيخ الطريقة الصوفية أبي سعود والذي طوره كاتب الرواية في صورة صراع اجتماعي– سياسي في عصره.ويتداخل عصر في عصر على بعد ما بينهما من حيث الأحداث والأشخاص (مثل الفتح العثماني لمصر عام 1517 وهزيمة مصر في العدوان الإسرائيلي لعا م 1937) وينشا تناقض داخلي معقد للتركيب السردي الذي يجمع ما بين الأسلوب وبعض أشكال التأليف من أخبار الوقائع التاريخية القديمة وفن الرواية السيكولوجية. ويعود الفضل في ظهور هذه البنية في التركيب فضلا عن القصد الواعي لدى المؤلف للمقابلة بين السرد التاريخي العربي القديم المبتكر والأصيل وتأثيرات الأسلوب الغربي بتياراته الشكلية وكذلك ضرورة اللجوء إلى لغة الغموض والإبهام بسبب التعرض لفترة آنية ومواضيع حساسة بشكل حاد إلى كون هذه الرواية تعرض فهم جمال الغيطاني للعملية التاريخية بحيث إنها تعكس من ناحية الاستمرار المتصل والتبدل المتواصل وتوارث الأحداث زمنيا ومن الجهة الأخرى وحدة التجربة الفردية المنسجمة كرافد مع الخبرة التاريخية للبشرية جمعاء.

وقد أبدى الكاتب وجهة النظر هذه مرارا ضمن مقالاته المنشورة في المجالات وأحاديثه الصحفية وكذلك الفكرة القائلة بأي فحوى اللحظة التاريخية لا يمكن عرضها عن طريق الفن إلا عبر شخصية الفرد ومن خلالها (1).

والأحداث الخارجية في هذه الرواية يسجلها روايتها كمراقب أجنبي عنها مع التعقيب عليها بتفاسير منعكسة عن وعي الشخوص الفردي.وفردية الشخوص في هذه الرواية مبكرة إلى أقصى حد.وهذا شبيه بموقف رواية الأحداث التاريخية إزاء شخصيات الأبطال.ويسعى الغيطاني لدى تصويره أبطال الرواية من الداخل مستعينا بوسائل المنلوج الداخلي وتسلسل الأفكار الواعية ومن الخارج عن طريق هم بعضهم بعضا إلى استحداث

مفعول التجسيم البارز في العرض التصويري.ولكن النطاق العريض للشخصية يأتي أيضا من توزع حقائق التاريخ المعروفة الذاتية والموضوعية.وتغدو الطبيعة والإرادة والمصالح والاهتمامات وأخيرا المشاعر والعواطف الجياشة للشخصية الفردية من الدوافع المحركة للعملية التاريخية بشكل يحجب بالإزاحة الصلات الموضوعية التي تربط المقدمات بالنتائج وتبين الأسباب والعواقب.

وينبغي الاكتفاء بالإشارة إلى إعادة التقييم في الفن الروائي فضلا عن الاتجاه السياسي والصحفي تجاه عهد الرئيس جمال عبد الناصر عقب وفاته أي خلال السبعينات. وكانت رواية "الزيني بركات" من أوائل الروايات في هذا المجال من "استعراض النتائج" عن تلك الفترة من حكم الناصرية. وينظر الغيطاني إلى هذا حين يعتبر الواقع الراهن المعاصر "متغلغلا في وعي" العديد من الشخوص.وتبزغ شخصية البطل الرئيسي على مفرق الطرق للتصورات الذاتية وليس نادرا أن الحقائق الفعلية تشوه أو تحرف بمزاعم تكون أحيانا فوق إمكان التصديق.ولهذا لا يكتفي في الرواية بعرض الواقع بل انعكاسه في واعية الناس وحافظتهم كذلك.وتعرض الآمال التي علقت على تولي السلطة من قبل "شخص من الشعب" ثم خيبة الأمل المرة من عدم تحقق هذه الآمال.ويعتبر الغيطاني تزعزع وتضعضع وانهيار هذا الإيمان "بابن الشعب البار" نتيجة التجربة الحياتية الخاصة للبطل الذي يمثل السيرة الذاتية التي تتحول إلى هزة نفسية عنيفة وقاسية.

ويمكن اتخاذ نماذج أخرى عديدة لاستخدام الوقائع التاريخية من التراث لتفسير الواقع تفسيرا فنيا في الأدب المصري وعرض فلسفة الكاتب الخاصة عبر المفهوم التراثي.

وفي ظروف التوسيع المطرد للصلات بالفكر الاجتماعي والأدبي العالمي خلال المرحلة الراهنة من اهتمام الأدب المصري بالعملية الأدبية العالمية تبدو أية محاولة من هذا النوع بهذا الشكل أو ذاك حصيلة للأفكار الفلسفية والجمالية (الاستطيقية) على النطاقين العالمي والوطني.وطوق هذه الدائرة يتوسع باستمرار واطراد. ويتيح تحليل الروايات المذكورة وغيرها وهي كثيرة وعديدة مهما كان مقتضبا وعجولا القول بان العملية المنعكسة في الأدب لتطوير التفكير التاريخي والتأمل الفلسفي فيه تتسم أولا بالاستمرارية ممثلة تطورا ذاتيا وتحويلا للتصورات التقليدية وثانيا بعدم وجود خط مستقيم لا معدى عنه ولا محيد يطبق بشكل واحد على مراحل تجديدية تارة وتارة أخرى على نزاعات محافظة.

المراجع

1 – الغيطاني جمال. تجربتي في كتابة القصة.(الهلال) العدد 1977.3

2 – كراتشوفسكي.المختارات.المجلد الثالث.موسكو –لينينغراد.1956.

3 – عثمان وف.نثر الحكيم.موسكو.1979.
4 – توفيق الحكيم.عودة الروح.القاهرة.
5 – يونسوف.التأليف المسرحي لتوفيق الحكيم.موسكو.1976.

محتويات